Tome VIII ~~Numéro I~~

col

REVUE DES ARTS ASIATIQUES

ANNALES DU MUSÉE GUIMET



LES ÉDITIONS D'ART ET D'HISTOIRE, PARIS

SOCIÉTÉ
DES
AMIS DU MUSÉE GUIMET

6, *place d'Iéna*, *PARIS*

Président : M. D. DAVID-WEILL

Vice-Président : M. Paul PELLIOT, *membre de l'Institut*

Trésorier : M. R. PFISTER

Secrétaire général : M. Robert GÉRARD

Le Musée Guimet a besoin que ses Amis se groupent autour de lui car l'effort qu'il poursuit est considérable. Réuni aux Musées nationaux, il est devenu le Musée de Paris consacré aux arts de l'Inde, de l'Insulinde, de l'Indochine, de l'Asie centrale et du Tibet; il doit représenter dignement ces civilisations, si nombreuses et diverses. Comme Musée, il poursuit un double but : enrichir ses collections par des pièces nouvelles, assurer à ses richesses la meilleure présentation possible en réorganisant et modernisant ses galeries. Mais il est plus qu'un Musée, il possède une bibliothèque orientaliste très importante, centre d'études qui doit acquérir les nouvelles publications; il a créé un service photographique qui tente de réunir tous les documents archéologiques et artistiques concernant les arts de l'Inde et de l'Extrême-Orient; il publie de nombreux ouvrages *(Annales du Musée Guimet, Bibliothèques d'études et de vulgarisation, Bibliothèque d'art, Bibliothèque musicale)* et la *Revue d'Histoire des Religions;* il organise des conférences.

Le Musée Guimet s'adresse à ses Amis pour qu'ils le secondent dans ce grand effort.

Que ceux qui s'intéressent profondément aux arts asiatiques, qui veulent vraiment se tenir au courant de ce qu'apportent dans ce domaine les travaux en cours, qui tiennent à participer à la vie de cet Institut orientaliste qu'est le Musée Guimet et à l'aider par leur cotisation, soient Amis du Musée.

Moyennant une cotisation de 150 francs par an, ils bénéficieront des avantages de deux sociétés : ils seront, d'une part, Amis de l'Orient avec les avantages attachés à ce titre :

(Voir suite page 3 de la couverture.)

REVUE
DES
ARTS ASIATIQUES

Directeur : Georges Salles

Secrétaire de la Rédaction : Jean Buhot, Musée Guimet, Place d'Iéna, XVIe

SOMMAIRE

Tome VIII

Numéro I

3 et 5, Rue du Petit-Pont

PARIS - V^e

REVUE
DES
ARTS ASIATIQUES

Directeur : Georges Salles

Secrétaire de la Rédaction : Jean Buhot, Musée Guimet, Place d'Iéna, XVIe

SOMMAIRE

Tome VIII Numéro II

3 et 5, Rue du Petit-Pont

PARIS - Ve

REVUE

DES

ARTS ASIATIQUES

Directeur : Georges SALLES

Secrétaire de la Rédaction : Jean BUHOT, Musée Guimet, Place d'Iéna, XVIe

SOMMAIRE

Tome VIII Numéro III

L'EXPOSITION DE BRONZES CHINOIS

3 et 5, Rue du Petit-Pont

PARIS - Ve

REVUE

DES

ARTS ASIATIQUES

Directeur : Georges Salles

Secrétaire de la Rédaction : Jean Buhot, Musée Guimet, Place d'Iéna, XVIe

SOMMAIRE

Tome VIII Numéro IV

3 et 5, Rue du Petit-Pont

PARIS - V^e

Contribution à l'étude de Basâwan

La destinée inconstante de l'empereur Humâyûn (1530-1556) ne permit pas à ce souverain de se livrer franchement à ses goûts, bien qu'il fût plus doué comme amateur d'art que comme homme d'État. Mais une circonstance au moins de sa vie exerça à cet égard une influence décisive : je veux parler du séjour qu'il fit à la cour de Shâh Tahmâsp, ce monarque magnifique (1524-1576) qui avait su s'entourer d'une pléiade d'artistes éminents. C'étaient les successeurs de Behzâd, le premier peintre de son temps; dans leur entourage, sans doute, vécurent aussi les deux peintres que Humâyûn devait plus tard, lorsqu'il eut reconquis le pouvoir, appeler auprès de lui : Mîr Sayyid 'Alî et 'Abd uṣ-Ṣamad. Ils furent tout d'abord chargés par Humâyûn de diriger l'œuvre dont il ne devait voir que les débuts, puisqu'au moment de sa mort le *Dastân i Amîr Ḥamza* (1), commencé vers 1550, était encore très peu avancé. Ce n'est que sous le règne d'Akbar qu'on acheva cet ouvrage colossal par son format et le nombre de ses illustrations. Plus de cinquante peintres, si habiles qu'un auteur contemporain les compare à Behzâd — le maître avec qui tous les artistes rêvaient de rivaliser ! — assistent les deux Persans et reçoivent pour exécuter les miniatures du *Ḥamza-nâmeh* un emploi conforme à leurs talents particuliers (2). Le soin d'établir les compositions fut sans doute confié à un très petit nombre d'entre eux. Malheureusement, nous ne possédons sur les rapports entre les artistes et l'œuvre aucune de ces indications qui nous sont parvenues concernant de nombreux autres manuscrits illustrés de l'époque d'Akbar. Néanmoins, une comparaison sommaire des miniatures suffit à nous montrer que des peintres très divers par la manière y ont collaboré côte à côte. Mais pour étudier les artistes akbariens il faut s'appuyer sur des œuvres moins anonymes.



Basâwan est un des rares artistes auxquels Ābu'l Fazl, dans son *A'in-i Akbarî*, s'arrête d'une façon particulière, et ce fait seul nous signale en lui un peintre digne de remarque. Ābu'l Fazl le loue pour tout un faisceau de qualités artistiques qui devaient assurément le placer à un rang exceptionnel au milieu de ses contemporains, et la distinction que cette louange confère à Basâwan

(1) H. Glück, *Die Indischen Miniaturen des Hamzae-Romanes*, Vienne, 1925, p. 15.

(2) Shah Navaz Khan, *Ma'athiru'l-Umara*, trad. par H. Beveridge, Calcutta, 1913, p. 454. Abu'l-Fazl 'Allami, *Akbar-Namah*, Part III, *A'in-i Akbari*, trad. par H. Blochmann, Calcutta, 1873-94, vol. I, p. 107.

se trouve rehaussée par une autre assertion du même auteur: beaucoup de critiques de son temps, nous dit-il, plaçaient Basâwan au-dessus de Dâswanth(3); or ce dernier jouissait de la faveur de l'empereur, et, en sa qualité d'élève d''Abd uṣ-Ṣamad, il avait pu atteindre une situation particulièrement importante.

Ces bribes de renseignements sur Basâwan, les seuls que nous connaissions jusqu'à présent, nous laissent dans l'expectative d'un talent hors ligne; il est possible qu'il ait attiré l'attention de ses contemporains par d'autres qualités encore que celles de l'exécution des détails.

L'époque d'Akbar nous a laissé de nombreuses œuvres qui portent le nom de Basâwan. Il faut reconnaître qu'il en est peu qu'on puisse attribuer à Basâwan seul. La plupart portent plusieurs noms, indiquant la collaboration de plusieurs artistes, et le nom de Basâwan s'y trouve généralement associé au mot *ṭarḥ* signifiant que c'est à lui que nous nous devons la composition. Dans plusieurs cas un *chahrah nami* indique que notre artiste est l'auteur des portraits contenus dans la miniature. La double graphie بساون – بسون de son nom, qui se rencontre inscrite par des mains très différentes, — voir les figures 2 (Pl. II) et 6 (Pl. IV) — s'expliquerait en admettant que ces inscriptions nous viennent non pas du maître en personne, mais d'employés spécialisés dans ce travail : hypothèse d'autant plus vraisemblable que les deux graphies se rencontrent aussi écrites de la même main et immédiatement à côté l'une de l'autre (Fig. 12 et 13, Pl. IX). Mais ces désignations ajoutées sont-elles exactes ? C'est ce que nous saurons quand la parenté des œuvres attribuées à Basâwan aura été suffisamment mise en lumière. On reconnaîtra en outre si l'activité du maître s'est ou non bornée à la composition d'ensemble, dans les cas où l'inscription lui en attribue la paternité. Les miniatures pourvues de ces inscriptions seront pour l'instant la base la plus solide de nos recherches; ensuite il sera possible d'aborder la discussion d'œuvres qu'on peut « attribuer » à notre artiste.

Parmi les illustrations du « manuscrit du Bahâristân » de la Bodléienne d'Oxford (4), une des plus particulières (Fig. 1, Pl. I), porte le nom de Basâwan dans l'encadrement richement orné de fleurs et d'animaux. Nous voyons deux hommes accroupis dans un *'iwan ;* l'un d'eux est occupé à recoudre son manteau; de la main gauche il maintient le vêtement étalé en travers de ses jambes; de la droite il tire le fil. Tout en travaillant, il écoute son compagnon, qui, légèrement incliné en avant, tient un chapelet et souligne ses paroles de gestes tranquilles. L'*'iwan* s'ouvre sur une cour d'un calme presque rustique. D'une fontaine coule un petit ruisseau; auprès, s'est installé un bouc qui regarde la chèvre allaiter son petit. La composition est meublée par un arbre noueux qui surplombe la source; dans ses branches entrelacées bondissent

(3) Abu'l-Fazl, *op. cit.*, p. 108.

(4) Nous reproduisons cette miniature et les autres avec la gracieuse autorisation des Directions du Victoria & Albert Museum, du British Museum et de la Bodleian Library.

deux écureuils. Cette sorte de cour est complètement fermée; le regard heurte le mur du fond, dont le sommet crénelé est dépassé par quelques arbres. Cependant la paix de cet enclos règne aussi au-delà du mur, car dans la cime d'un de ces arbres un couple d'oiseaux semble surveiller son nid.

La miniature, relativement petite (0 m. 213 × 0 m. 143), est en partie couverte par des cartouches d'inscriptions disposés de telle sorte que la surface demeurée libre présente une forme assez irrégulière, d'autant plus qu'à sa partie supérieure la bordure de la peinture forme un saillant qui dépasse le grand cartouche.

Cette scène pleine de poésie, dont l'interprétation est due à M. Percy Brown *(Indian Painting under the Moghuls)*, illustre un passage profond du poème de Jâmî : la conversation du savant Â'bu'l 'Abbâs Qassâb et d'un derviche. M. Henri Massé l'a traduit à la perfection : « Le docteur Aboul Abbas Qaççab — que sa secrète pensée soit sanctifiée ! — vit un derviche qui recousait son vêtement; chaque couture qui lui déplaisait, il la défaisait pour la recoudre. — « Ce vêtement est ton idole ! lui dit le docteur. ... Un çoufî qui s'occupe » à recoudre son froc agit bien s'il coud par pauvreté; mais si l'élan de son » naturel meut sa main, ses piqûres et ses fils ne sont qu'idole et ceinture » d'infidèle. » (5)

Nous voyons donc que l'artiste s'est attaché d'abord à rendre la scène : le savant qui parle et le derviche occupé à coudre son manteau. Mais commençons notre analyse par ces caractères extérieurs.

En examinant les deux personnages assis, nous sommes dès l'abord frappés du parfait naturel de leur pose, bien que nous ne devions pas nous attendre à trouver dans les miniatures du règne d'Akbar le réalisme que nous rencontrons de temps en temps dans la peinture européenne, surtout depuis la Renaissance. Voyez ce derviche, la légère inclinaison de son torse, que nous apercevons de trois-quarts de dos; sa tête un peu tournée de manière à se laisser voir de profil; tout cela — surtout si nous comparons une figure analogue (6) — nous force à reconnaître que l'artiste a su donner de la vie à son personnage. En même temps, il exprime la part que le derviche prend à l'entretien et le fait qu'il est un peu distrait de son travail. La communauté de pensée qui relie les deux personnages est encore affirmée par la pose du savant, lui aussi assis par terre et légèrement penché en avant. Quant au local où se passe la scène, il isole complètement les deux personnages du monde extérieur, à tel point que nous pouvons les regarder pour eux-mêmes — que dis-je ? nous ne saurions faire autrement. L'unité profonde du groupe éclate dès que nous tentons de contempler seulement l'un ou seulement l'autre; nous constatons aussitôt que l'individu considéré perd toute signification, qu'il appelle son complément. Bien entendu, le dessin des yeux joue ici un rôle très important. Le savant regarde fixement le derviche; mais l'effet de ce regard est encore rehaussé du fait que le derviche regarde droit devant lui. La figure 15

(5) DJAMI, *Le Baharistan*, traduit par Henri MASSÉ, Paris, 1925, p. 60. P. BROWN, *Indian Painting under the Mughals*, p. 122.

(6) E. KÜHNEL, *Art de la miniature en Orient*, Paris, s. d., pl. 102.

(Pl. XI) prouve assez que ce n'est pas le premier venu des peintres de l'époque qui aurait su exprimer ces rapports subtils.

Aucune des autres miniatures de Basâwan considérées dans cet article ne révèle de telles finesses psychologiques; cependant toutes nous permettent de constater quelque chose d'analogue. Voici, par exemple, figure 4 (Pl. III) à droite, quatre savants dans un *'iwan* occupés à tirer l'horoscope d'un nouveau-né qu'on aperçoit à gauche en haut. L'un d'eux élève dans sa main un disque ou une sphère qu'il montre de son index droit. Il donne apparemment à son vis-à-vis des explications que celui-ci écoute avec un intérêt visible, car lui aussi lève la main et regarde l'instrument. Le troisième astrologue, assis contre le mur, regarde devant lui, soit qu'il écoute les deux autres, soit qu'il s'enfonce dans ses propres calculs. Le quatrième lit dans un livre et ne s'occupe pas de ce que font les autres. Ici l'artiste a rehaussé l'effet de la scène par l'entrée d'un cinquième personnage, portant un livre et qui lève les yeux vers la sphère. Bien que les indications inscrites sur cette miniature ne nomment Basâwan qu'à titre d'auteur de la composition — l'exécution est due à Bhîm[jiû] Gujaratî, et les portraits sont d'un troisième peintre, Dharma Dâs, — nous pouvons admettre que Basâwan a collaboré pour une part notable à l'exécution de ce groupe d'astrologues. On ne saurait objecter que les groupes de ce genre, très communs dans les scènes de nativité, possèdent inévitablement la même force d'expression, car dans la miniature de la figure 15 par exemple, chacun des quatre personnages est entièrement indépendant. La communauté d'action que nous venons d'établir à propos de la figure 1 et que nous retrouvons dans le groupe de savants de la figure 4, apparaît encore ailleurs dans cette dernière miniature. Les rapports qui unissent certains personnages placés dans l'avant-cour sont plus fortement marqués que chez la plupart des autres peintres. Mais pour établir plus nettement encore l'exactitude de cette observation, examinons une troisième œuvre de Basâwan qui fait partie du manuscrit du *Dârâb-nâmeh* conservé par le British Museum (Fig. 2, Pl. II). Un homme est assis par terre, recevant une princesse; un autre individu s'approche de lui. Du premier coup le spectateur sent les rapports qui unissent ces trois personnages, et partage le plaisir de cet accueil. Mais ce sont surtout l'inclinaison du cou,la pose de la main, la direction du regard qui nous permettent de ressentir cette impression. Toute la mise en scène qui était indispensable à la plupart des artistes de l'époque pour représenter un sujet de ce genre est ici absente (7).

Revenons à la miniature du manuscrit du Bahâristân (Fig. 1), et considérons en détail les personnages masculins, indépendamment de l'ensemble; en premier lieu les visages. Celui du savant est vu de trois-quarts, de la façon habituelle dans la peinture akbarienne. On sent immédiatement la main d'un peintre dont la personnalité ne s'impose jamais plus fortement que lorsqu'il

(7) Noter le détail intime des babouches déposées à l'extérieure de la vérandah. Comparer la mise en scène officielle de la figure 11.



Fig. 1. — Le cheikh Abu'l Kassab et le derviche.
Manuscrit du Bahâristan, Bodléienne, Oxford, Elliott 254, fol. 9.



Fig. 2. — L'arrivée de la princesse.
Darab-Nâmeh, British Museum, Or. 5615, fol. 34 r°.



Fig. 3. — Prise d'une forteresse par Hulagu Khan.



Fig. 4. — Naissance de Gazan-Khan.

Histoire des Mongols de Rashid ad-Din, Collection Demotte.

interprète des sujets qui restent à la mesure des autres artistes. Le visage encadré d'une barbe fait l'effet d'être très étroit; le nez est long et fin; les sourcils s'élèvent; celui de droite est peut-être placé un peu haut, néanmoins le visage est dessiné avec beaucoup d'harmonie. Le profil du derviche, lui aussi, est plein de finesse : le nez un peu crochu s'avance spirituellement; sous la barbe épaisse, on devine une bouche énergique; l'œil paraît d'autant plus enfoncé qu'il est enveloppé dans l'ombre. Nous sentons que les arcades sourcilières se voûtent avec vigueur. Ces deux têtes reflètent encore une émotion directe du peintre; nous pouvons supposer que ce sont deux portraits, tout en n'ignorant pas qu'ils représentent deux personnages d'une fiction. Cette personnification par le portrait n'est pas rare dans les œuvres de Basâwan; comparer les têtes de la figure 2 (Pl. II), celle du vieillard assis notamment.

Ces remarques sont confirmées par les inscriptions qui déclarent souvent que Basâwân est l'auteur des portraits (Fig. 5, Pl. IV), lors même que pour le reste l'exécution de son projet est due à un collaborateur. Dans bien des cas sans doute, Basâwan a peint des portraits dans des miniatures qu'il n'avait par ailleurs ni exécutées ni même composées (Fig. 15, 16, Pl. XI). Cette division du travail n'est pas rare sous Akbar, comme en témoignent les inscriptions de plusieurs miniatures ici reproduites (Fig. 3, 7, Pl. III et V). Il nous reste à chercher si elle fut effectivement aussi tranchée que le donneraient à penser les indications manuscrits.

Déjà l'examen des quatre astrologues de la figure 4 nous inclinait à reconnaître une influence prépondérante de Basâwan. Nous croyons même pouvoir lui attribuer trois têtes sur ces quatre-là, en dépit de l'inscription qui nomme Dharm Dâs comme auteur des portraits. Rappelons-nous tout ce qui désigne si nettement ce groupe comme une œuvre de Basâwan; nous retrouvons sans peine une certaine parenté dans les détails, même dans la construction des visages. Seul l'homme qui lit se classe à part encore une fois; tandis que chez les autres la tête et le turban font un ensemble organique, chez lui le visage s'avère ajouté après coup. Le peintre a commencé le morceau par en bas et n'a pas su bien accorder ensemble la tête et le turban. Par contre, je mettrais volontiers en doute que Dharm Dâs soit l'auteur du gardien de la porte dont les traits sont complètement différents de ce que nous trouvons habituellement chez les peintres de l'époque, et chez celui-là notamment. Le personnage nous frappe par des qualités d'observation qui rappellent encore une fois Basâwan, surtout si nous le comparons au gardien de la figure 15. Cette miniature (Pl. XI) porte les noms de Bhûrah et de Basâwan; les portraits sont attribués à ce dernier. La parenté entre cette miniature et celle de la figure 4 est facile à saisir. Il faut reconnaître que dans le cas de la figure 15 la collaboration entre Bhûrah et Basâwan n'est pas uniformément heureuse, surtout en ce qui concerne la figure du savant, que nous avons déjà examinée à un autre point de vue.

Cette peinture est au nombre des cent seize illustrations que contiennent les fragments de l'*Akbar-nâmeh* conservés au Victoria and Albert Museum de

Londres, et à l'exécution desquelles Basâwan a participé. S'il faut en croire les indications manuscrites, Basâwan n'en aurait exécuté aucune a lui tout seul; d'autre part nous le rencontrons à titre de portraitiste dans deux peintures dont la composition et l'exécution générale ne sont pas de lui. Le tableau suivant permet de voir quels sont ses collaborateurs :

Notre fig.	Fol. pers.	Nº d'invent. Vict. & Alb. 2-1896 (I.S)	Composition	Exécution	Portraits
5	97	17-117	Basâwan	Târâ Kalân	Basâwan
6	98	18-117	Basâwan	Sarwan	
8	102	21-117	Basâwan	Chatrâ	
9	103	22-117	non désignés : probt. Basâwan en rattachant l'œuvre au nº 103		
7	99	24-117	Basâwan	Dharm Dâs	
10	104	23-117	Basâwan	Ikhlâs	Kanha
11	132	50-117	Basâwan	Mâh Muḥammad	
12	139	61-117	Basâwan	Târâ Kalân	
13	140	62-117	Basâwan	Âsî, frère de Miskîn[a]	
14	164	77-117	Basâwan	Nand Gwaliarî	
15	165	80-117		Bhûrah	Basâwan
16	166	81-117	Farrukh		Basâwan
17	187	112-117	Basâwan	Manṣûr	

Tandis que les miniatures du manuscrit du Bahâristân et du *Dârâb-nâmeh* nous montrent le travail de Basâwan à deux époques différentes, les illustrations de l'*Akbar-nâmeh* nous permettent de nous rendre compte de sa manière à un moment déterminé, car il est naturel de penser qu'elles furent toutes exécutées dans un délai relativement court. Suivons-le d'abord en qualité de portraitiste, particulièrement dans les pages où l'inscription le désigne nommément comme tel. C'est le cas de la miniature de la figure 5 (Pl. IV) dont l'exécution est due à Târâ Kalân, mais dont les portraits seraient de la main de Basâwan. Il serait difficile de s'appuyer sur une simple reproduction pour démontrer qu'il faut en effet reconnaître ici la main de Târâ. La collaboration de Târâ à l'*Akbar-nâmeh* se borne d'ailleurs à cette peinture et à une autre également exécutée en compagnie de Basâwan. Mais la figure 5 nous permet de reconnaître que c'est effectivement une main étrangère qui a dû ajouter le visage d'Akbar, car la tache de couleur qui l'entoure nous donne lieu de croire qu'il a été exécuté séparément. Le fait même qu'il s'harmonise parfaitement avec le corps confirmerait qu'il a été rajouté par l'auteur de la composition d'ensemble, car nous avons vu par l'exemple de la figure 15 que Basâwan lui-même n'est pas tout à fait aussi heureux quand il est obligé d'exécuter

un visage dans la composition d'un autre peintre. En comparant ce portrait d'Akbar aux autres que nous possédons du même personnage, nous constatons qu'il ne nous donne pas le beau profil auquel nous sommes habitués, et que nous offrent certaines autres miniatures de l'*Akbar-nâmeh* par Basâwan lui-même (8). Le nez est fort proéminent et paraît laid à cause de sa grosseur; le menton est particulièrement fuyant, presque insignifiant. Les proportions du visage sont tout autres que nous ne les connaissions par ailleurs. Cependant, malgré quelques exagérations, ce portrait donne l'impression d'être très fidèle à la nature, sans excès de réalisme; il serait donc bien dans la manière que nous avons attribuée à Basâwan d'après d'autres œuvres. Ici le peintre a bien observé son modèle; pour s'en convaincre, il suffit de lire ce que le P. A. Montserrate dit de l'empereur, dans l'entourage duquel il avait vécu entre 1580 et 1583 : « Equebar (Akbar) est de haute taille, large d'épaules, mais bancal. Son teint est foncé, ses yeux sont petits, mais les paupières bridées comme celles des Tartares ou des Chinois. Il a le front large et haut, les narines larges; sur la narine gauche, il a une petite verrue. Il porte la tête un peu inclinée à droite. A l'exception de sa moustache qu'il garde courte et bien taillée, il se rase entièrement à la mode turque. Il laisse pousser sa chevelure par dérogation à la coutume de ses ancêtres. Il doit avoir de trente-huit à quarante ans » (9).

Nous avons là une description de l'empereur par un Européen, parfaitement nette, et qui s'accorde bien avec le portrait de Basâwan, mieux en tous cas qu'avec aucun autre portrait du monarque dans l'*Akbar-nâmeh*.

Il est vraisemblable, quoique difficile à démontrer pour chaque cas séparément, que plusieurs autres têtes de la figure 5 sont de la main de Basâwan. Signalons seulement l'adolescent qui figure dans la suite, au fond et à droite, et que nous voyons exactement de face, ce qui est exceptionnel, car les profils et les trois-quarts sont infiniment plus nombreux : à témoins cette miniature et toutes les autres. Pour la question qui nous occupe aujourd'hui, il serait superflu de nous attarder à d'autres détails de cette œuvre. Prenons plutôt une autre miniature, à laquelle notre peintre a également collaboré à titre de portraitiste (FIG. 16, PL. XI).

D'après l'inscription, elle serait l'œuvre d'un certain Farrukh; mais nous n'avons pas de précision sur sa part exacte dans l'exécution. On connaît d'ailleurs plusieurs peintres du temps d'Akbar nommés Farrukh et on les distingue le plus souvent en ajoutant au nom une désignation quelconque. Si nous admettons qu'il s'agit d'une œuvre de Farrukh Beg, c'est à la suite de recherches approfondies dont il serait beaucoup trop long de rendre compte ici. Ce Farrukh Beg pourrait être l'auteur de l'esquisse et aussi d'une partie importante de l'exécution. Les têtes ont été ajoutées par une autre main; on s'en aperçoit immédiatement à la façon dont le cou rattache la tête au torse; ce qui est significatif, ce n'est pas que les cous soient fort longs, mais qu'ils s'élargissent

(8) FIG. 7, 9, 10, 11, 12, 14.

(9) *Father A. Monserrate's Account of Akbar*, trad. par Rev. H. HOSTEN, dans : Journal and Proceedings of the Asiatic Society of Bengal, vol. VIII, Calcutta, 1912, nos 5 & 6, p. 192.

par le bas comme des quilles. Telle n'est pas la manière d'une autre miniature de l'*Akbar-nâmeh* qui porte le nom de Farrukh Beg(10). Les cous y sont élancés et les têtes semblent posées sur des tiges flexibles comme souvent dans les peintures persanes. Or ici c'est de nouveau le portrait d'Akbar qui est dessiné avec un talent particulier; cependant il ne présente pas les traits que nous lui avons vus sur la figure 5 (PL. IV). Toutefois nous pouvons croire à une collaboration de Basâwan, car nous retrouvons ce même léger modelé du visage qu'on remarque dans la plupart des miniatures déjà citées, ainsi que dans les autres têtes de cette miniature-ci, cependant attribuée à Farrukh Beg.

Considérons enfin deux autres pages de l'*Akbar-nâmeh* où nous retrouvons Basâwan en qualité de portraitiste, alors que d'après l'inscription il n'aurait fait que l'esquisse d'ensemble, comme dans le cas de la figure 3. La figure 10 (PL. VII) nous montre la visite d'Akbar à Ajmîr en 1562. L'empereur est debout, en prière, dans le sanctuaire de ce lieu de pèlerinage, entouré de sa suite et d'un certain nombre de prêtres. Ni le visage d'Akbar, ni ceux de son entourage, ne présentent des caractères autres que ceux que l'*Akbar-nâmeh* et autres manuscrits nous ont rendus familiers. Peut-être le soin particulier dont témoigne leur exécution s'explique-t-il par le fait que Kânhâ y a travaillé comme portraitiste, ainsi que Ikhlâs. En faisant état de tout ce que nous avons posé jusqu'à présent, rien ne nous autoriserait à reconnaître dans ces têtes la main de Basâwan. Il n'en est pas de même pour les personnages qui se tiennent dans la cour au premier plan. Ce sont des quémandeurs de toute sorte auxquels les fonctionnaires impériaux distribuent des largesses. Examinons cet homme barbu à gauche de la porte, partageant les aumônes qu'il prend dans un sac, ou mieux encore cet autre individu à gauche de l'arcade qui puise dans une jarre. N'y reconnaissons-nous pas la main qui a créé les têtes si vivantes de nos figures 1 et 2? Les autres têtes aussi sont présentées d'une façon neuve, dans des poses inaccoutumées. Comment ne pas penser à Basâwan? Précisément sur la miniature du *Dârâb-nâmeh* (FIG. 2) nous voyons un homme penché dans sa barque, dont la tête se voit obliquement et d'en haut. En outre la figure 10 nous permet de reconnaître d'importantes qualités plastiques dans le dessin, notamment du nez, du menton, et de la bouche. Mais un certain manque de finesse dans le coloris, surtout en comparaison de la figure 2, permet de croire qu'une autre main a collaboré à l'exécution; peu nous importe pour le moment d'établir si la part d'Ikhlâṣ est plus grande que celle de Kânhâ ou inversement; si la personnalité de Basâwan transparaît de façon si marquée en dépit de ces collaborations, c'est sans doute que son esquisse ne donnait pas seulement une mise en place, mais que certains détails y étaient assez poussés pour que les exécutants — qui devaient être extrêmement dociles aux indications de l'auteur de l'esquisse — ne pussent plus s'en écarter que de façon insignifiante, du moins en ce qui concerne le dessin.

Nos conclusions seront les mêmes devant la figure 17 (PL. XII) où

(10) *Belvedere*, Vienne, 1931, pl. 91, 2.



Fig. 6



Fig. 5

Akbar tuant des tigres près de Nawar.

Akbar-Nâmeh, Victoria and Albert Museum, 2-1896 (I. S.) 17-18/117. fol. 97-98.



Fig. 7. — Akbar à la chasse près d'Agra.
Akbar-Nâmeh, Victoria and Albert Mus., 2-1896 (I. S.) 24/117, fol. 99.



Fig. 9



Fig. 8

Akbar sur l'éléphant furieux (1561).

Akbar-Nâmeh, Victoria and Albert Mus. 2-1896 (I. S.) 21-22/117, fol. 102-103.

Manṣûr aurait été le collaborateur de Basâwan. C'est sans doute la scène la plus originale de tout l'*Akbar-nâmeh*. Husain Qulî Khân, le futur Khân Jahân, amène devant Akbar des prisonniers enveloppés de peaux de bêtes pour amuser l'empereur. A droite manque une partie du sujet où figure Akbar; sur la moitié qui nous occupe, nous voyons les gens de sa suite tout égayés de cet étrange défilé. Le peintre a réussi à représenter le rire de chacun; on voit là combien il avait observé la nature; il arrive dans certains cas à nuancer très finement ces rires. Il n'est sûrement pas téméraire d'attribuer à Basâwan l'observation des plis de la peau autour de bouches bées, de ces regards hilares, non plus que la qualité plastique du dessin, dans les nez notamment. Il n'est pas impossible que Manṣûr ait mis de son cru ceci ou cela — je crois cependant que ce peintre se consacrait surtout à l'exécution de têtes d'animaux (11); — en tous cas Basâwan a dû exécuter entièrement une tête comme celle du prisonnier à barbe grise qu'on voit au premier plan. La personnalité de notre artiste, telle que nous l'a révélée particulièrement la figure 1, ressort ici en pleine valeur. La tête en question rappelle fortement la peinture européenne et on ne peut pas croire que la tête de l'homme qui montre de ses deux mains le vieillard puisse être du même auteur; ici la mâchoire inférieure est vue de profil, tandis que le reste de la tête est de trois-quarts. Il serait injuste d'attribuer cette anomalie — où nous voyons une faute de dessin — au peintre exécutant, bien qu'il ne soit pas rare que celui-ci comprenne mal l'esquisse. Proposons-en seulement une explication qui permette un jugement équitable. Un principe qui domine tout dans les débuts de l'école moghole est ici seul en cause; c'est que le peintre doit *toujours présenter les objets sous l'angle qui est le plus caractéristique pour chacun d'eux;* nous le constatons bien nettement là où divers objets sont juxtaposés dans un rapport réciproque : on passe alors sans transition de la vue plongeante à la vue de profil ou de face; tandis qu'un Européen eût tout représenté d'un point de vue unique et invariable. Or dans le cas de la figure 17, c'est cette façon orientale de voir le sujet qui produit ses effets, d'autant plus singuliers pour le spectateur européen que la tête du vieillard forme contraste.

Basâwan travaille tout autrement que ses contemporains; il suffit de lui comparer les autres collaborateurs de l'*Akbar-nâmeh*, dont les miniatures doivent dater assez exactement de la même époque que les siennes. Citons deux têtes d'homme que nous avons naguère mises à part en étudiant des miniatures de Miskîn[â] (12). Nous avons conclu alors que Miskîn[â] prêtait à ces deux vieillards des traits d'un réalisme d'autant plus surprenant que les peintres de son temps travaillent généralement dans une manière qui rappelle beaucoup le schématisme persan, tel que nous le connaissons par exemple dans l'école de Herat. Dans une tête d'une miniature de Miskîn[â] nous nous risquions à reconnaître certains traits qui demeureront caractéristiques du

(11) Akbar-nameh, Victoria and Albert Museum, 2-1896 (I.S.) 56/117 (fol. 136): Miskin(a) en collaboration avec Mansur. Comp. THIEME-BECKER, *Allgem. Lexikon der bildenden Künstler*, Leipzig, (Mansur).

(12) *Revue des Arts Asiatiques*, Paris, V, 3, p. 172.

portrait moghol même après le règne d'Akbar. Mais comparons ces têtes dues à Miskîn[â] et ses collobarateurs à celle du prisonnier de la figure 17, par exemple (Pl. XII) qui élève à deux mains la tête de la bête; nous remarquons immédiatement tout ce que Basâwan a su mettre d'expression dans ce visage et à quel point il est sûr de ses moyens. Même conclusion si nous comparons le portrait d'Akbar dans cette œuvre de Miskîn[â] au portrait impérial de notre figure 5, ce qui est d'autant plus légitime que nous avons affaire à deux œuvres équivalentes, et que dans les deux cas, la tête de l'empereur a dû être exécutée par l'auteur même de la composition.

Si nous poursuivons jusque dans les détails l'étude de la figure humaine chez Basâwan, nous devrons aussi examiner les mains, qui sont d'un aspect tout différent que chez les autres peintres. Or rien n'est plus suceptible que la main de recevoir une interprétation différentielle. Partons des miniatures de l'*Akbar-nâmeh*, puisque nous avons l'occasion de voir sur deux peintures de la série comment les autres artistes dessinent les mains. Dans la figure 16 nous trouvons deux façons principales de les présenter : soit en extension plate, les doigts serrés les uns contre les autres, le pouce seul écarté; soit fermées, ayant l'air de saisir un objet. Ce sont les deux poses qu'on rencontre ordinairement dans la peinture persane d'où elles sont passées dans l'art de la cour moghole de l'Inde par l'intermédiaire des deux artistes persans Mîr Sayyid 'Ālī et 'Abd uṣ-Ṣamad d'une part, et de nombreuses œuvres persanes d'autre part. Mais voici, figure 15 (Pl. XI) un peintre — l'inscription nomme Bhûrah — qui tente de rendre les mains autrement, non sans trahir une certaine impuissance. Nous le voyons à plusieurs reprises s'efforcer de représenter les doigts écartés; il n'y parvient de façon satisfaisante qu'une seule fois, pour la main du musicien à gauche au premier plan. Maintenant reportons-nous à la main gauche de l'astrologue qui lit dans l''*iwan*, à droite; nous hésiterons à l'attribuer au même peintre, tant la qualité de celle-ci est différente. Mais il serait prématuré de vouloir conclure à l'intervention d'un maître déterminé, encore que la main de la mère qui tient l'enfant (au fond de la composition) présente une jolie pose des doigts, rappellant de prime abord une particularité que nous réserve une miniature de Basâwan étudiée ci-après.

La figure 16 (Pl. XI) nous ramène à la façon persane de traiter les mains, et d'autant plus brutalement qu'il n'y a ici aucune tentative de prendre les deux poses traditionnelles pour point de départ. On ne devait d'ailleurs pas s'y attendre, si l'on songe que l'auteur de cette peinture est Farrukh [Beg], qui semble tenir uniquement de l'école d'au delà du Kaboul, comme le montre bien un autre feuillet de l'*Akbar-nâmeh* (13). Bien entendu, ce manuscrit énorme nous révèle aussi des peintres qui, çà et là, parviennent à différencier les poses de mains d'une façon moins superficielle et qui en construisent mieux les articulations. Mais Miskîn[â], pour prendre un exemple, y réussit de façon fort inégale : examinez à ce point de vue, et si possible sur les originaux, les œuvres

(13) Voir note 10, p. 8.

de lui que nous avons reproduites naguère (14). Basâwan lui-même, ainsi qu'en témoignent quelques miniatures, fait un usage copieux de la forme reçue. Cependant en examinant de près la figure 5, on constate que le maître cherche à donner autre chose qu'une simple répétition de la forme traditionnelle et que dans le dessin du morceau il n'est fidèle à la tradition que pour le contour général; dans le dessin des petits détails il fraye des voies nouvelles. Voyez comment Akbar tient son sabre; le pommeau n'est pas fourré dans sa poigne, mais saisi fermement par les doigts. Le peintre ne nous montre pas seulement l'empereur en train d'asséner un coup de sabre; il nous fait sentir la violence de ce coup qui en effet tranche la tête du tigre. Et voici une autre main tenant un poignard (celle de l'homme qui lutte contre le fauve); ce n'est pas la représentation d'un incident, c'est le drame lui-même ! Autre exemple excellent : la main de l'homme qui apporte un sabre enveloppé. Mais la main droite de son voisin est exagérée : il faudrait des doigts étrangement longs pour pouvoir entourer un tel pommeau. Ici encore apparaît la règle de tout représenter sous l'aspect le plus parlant.

Cette pénétration dans les secrets de la main, dans sa construction et son action, se manifeste plus clairement encore dans les figures 7 et 14, et de nouveau il s'agit de la main d'Akbar. Certes, les quatre doigts sont encore étroitement serrés et le pouce écarté, selon la formule des autres peintres, mais on sent nettement que l'artiste a voulu faire des doigts capables de mouvements; s'ils restent serrés, c'est parce que le geste l'exige. On ne saurait parler ici d'imitation de la nature, mais bien d'un sentiment plus exact de la nature; le peintre re-crée la forme traditionnelle en lui prêtant un nouveau contenu.

De toutes les peintures de l'*Akbar-nâmeh* reproduites ici, les figures 8 et 11 sont celles qui contiennent le moins de traces de l'interprétation particulière de Basâwan; nous n'y trouvons presque jamais ce léger modelé par le trait et la couleur qui était plus ou moins marqué dans ses autres illustrations. Inversement, à l'exception des figures 12 et 13, elles nous montrent des mains très différenciées, surtout les figures 10 et 17. Contentons-nous de voir (FIG. 10, PL. VII) comment les gens qui se tiennent dans la cour étendent la main vers les aumônes, comment est articulée la main de l'homme barbu à gauche, le métacarpe bien distinct du poignet; considérons le fléchissement des doigts et même le rendu des ongles. On saisit une parenté avec la figure 17. Toutefois nous devons reconnaître que nous raisonnons sur des miniatures qui trahissent plusieurs collaborations. Les inscriptions attribuent à Basâwan la seule composition; mais nous avons établi que le plus souvent sa participation ne s'arrêtait pas là. Il serait néanmoins hasardé d'attribuer à la collaboration de Basâwan le caractère particulier des mains, si les miniatures exécutées par lui seul ne venaient confirmer notre hypothèse. Sur la figure 2 (PL. II) la main droite de la femme nous rappelle la main qui tient l'enfant (FIG. 15); la pose des doigts est identique; si les deux morceaux étaient du même peintre,

(14) *R.A.A.*, V, 3.

nous pourrions établir que dans la figure 15 Basâwan n'est pas seulement l'auteur des portraits, mais qu'il a encore revu les détails. Cette hypothèse expliquerait le dessin si peu ordinaire des mains des musiciens. Mais le point important, c'est de retrouver intégralement la manière de Basâwan dans les mains de l'homme assis de la figure 2. Le geste indicateur de la main droite est bien observé, et si bien rendu que l'on sent comment les doigts sont reliés entre eux; dans la main gauche nous ne voyons pas seulement passer le bout de l'écharpe, nous sentons qu'elle est effectivement tenue par cette main. Cela n'a rien à voir avec un réalisme banal; malgré une certaine fidélité à la nature, cette œuvre ne la copie nullement. Des courbes simples enveloppent les mains dans une masse contenue, fermée, que même le doigt étendu n'interrompt pas, car il est contenu dans ces courbes. Voyez aussi figure 1 le derviche en train de coudre; avec quelle grâce et quelle fermeté les doigts saisissent le fil pour le tirer ! La main gauche ramasse l'étoffe avec précaution pour qu'elle ne tombe pas au bas des degrés. Nous ne dirons pas que le maître rend « fidèlement » l'action en ce qui concerne le corps humain — à peine pouvait-il soupçonner ce qu'est l'anatomie — mais il imagine cette action de telle sorte que nous en sommes les témoins.

En étudiant les têtes nous avons conclu à une certaine affinité de Basâwan avec les peintres occidentaux : mêmes analogies dans le dessin des mains qui le rapprochent des artistes européens, ceux du XVe siècle notamment : fait frappant sur lequel nous aurons à revenir.

Troisième constatation à propos de la figure humaine : le drapé de Basâwan est tout à fait caractéristique. L'histoire des modes dans la peinture moghole a déjà fait l'objet de plusieurs études; elle offre en effet le moyen de dater les œuvres avec assez de sûreté (15). Mais le traitement du costume, en soi, est peu différencié, car les peintres devaient se soumettre à une norme à peu près constante, incompatible avec la liberté d'interprétation. Aussi n'est-ce pas l'étude du costume qui nous permettrait jamais de conclure à l'intervention de tel ou tel maître. Son exécution devait être en général confiée aux artistes chargés de colorier l'esquisse. Comparons les figures 14 et 15; ils s'acquittent de leur tâche avec la même uniformité et aucun critérium ne nous permet de les distinguer entre eux, — je parle bien entendu de la seule mise en couleurs. Ils ont à colorier des champs nettement délimités, parfois ils les enrichissent uniformément d'ornements divers. Les plis sont indiqués très discrètement par un ton plus rompu. Ce que nous disons là à propos de deux miniatures serait vrai de presque toutes; si l'on rencontrait quelques anomalies, elles seraient trop insignifiantes pour conclure à l'individualité de tel ou tel peintre. Mais il n'est pas dit qu'une étude très approfondie ne puisse faire ressortir des caractères distinctifs utilisables.

Le cas est différent lorsque les peintres trouvent l'occasion de représenter

(15) H. GOETZ, *Kostüme und Moden an den indischen Fürstenhöfen*, (Jahrbuch der Asiatischen Kunst), Leipzig, 1924; H. GOETZ, *Bilderatlas zur Kultur-Geschichte Indiens in der Grossmoghul-Zeit*, Berlin, 1930, p. 17.



Fig. 10. — La visite d'Akbar au Sanctuaire d'Ajmir (1562).
Akbar-Nâmeh, Victoria and Albert Mus., 2-1896 (I. S.) 23/117, fol. 104.



Fig. 11 bis. — Une page de *Biblia Sacra*
imprimée par Plantin d'Anvers (1568-1573).

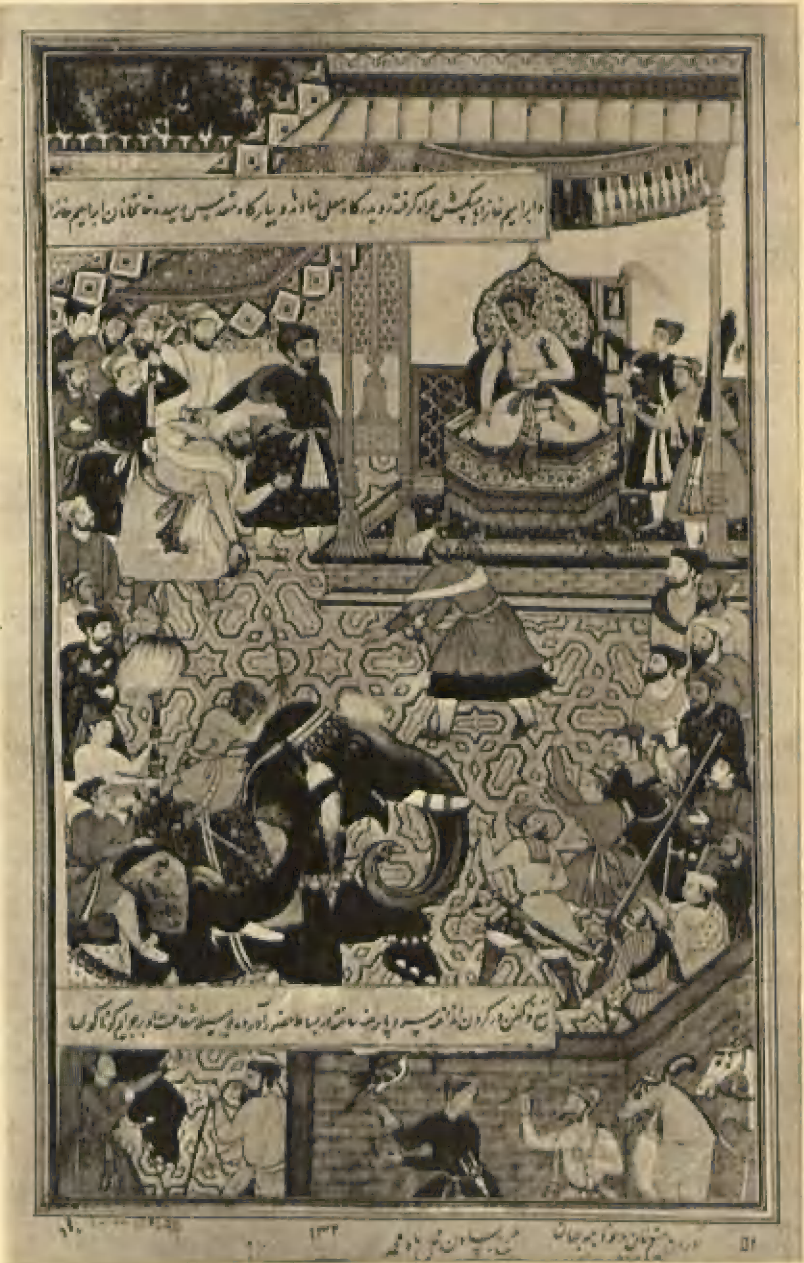


Fig. 11. — Intercession de deux nobles auprès d'Akbar (1565).
Akbar-Nâmeh, V. and A. Mus., 2-1896 (I. S.) 50/117, fol. 132.



Fig. 13



Fig. 12

Intervention d'Akbar dans la rixe des Sannyasis.

Akbar-Nâmeh, Victoria and Albert Museum, 2-1896 (I. S.) 61-62/117, fol. 139-140.

des vêtements longs comme on en portait dans les milieux plus conservateurs, non soumis comme la cour aux mouvements de la mode; par exemple chez les savants et les mullhas qui avaient leur tenue à eux, comme c'est le cas dans tous les pays et dans tous les temps. Il s'agit ordinairement de longs manteaux à larges manches, confectionnés en étoffe souple et douce. La plupart des peintres les représentaient avec des plis; il ne s'agit donc pas de voir si les plis y sont, mais comment ils sont rendus. Prenons deux miniatures attribuées aux deux artistes les plus célèbres du règne d'Akbar. L'une, conservée au Musée du Louvre, porte le nom de MîrSayyid'Âlî(16) et représente un vieillard agenouillé. Son manteau présente quelques plis à la hanche et à l'endroit où il recouvre les talons. Or ces plis sont exprimés par le dessin seulement; il n'y a pas cette légère indication d'ombre qui se rencontre souvent dans les vêtements « à la mode » du règne d'Akbar. L'autre miniature, de la Bodléienne, attribuée à 'Abd uṣ-Ṣamad (17), ne montre aucune modification du ton local, bien que le peintre ait disposé le bord en plis nombreux qu'il se borne à rendre par l'indication plus nerveuse du contour. Voilà donc la manière des deux maîtres persans dans le drapé; pendant longtemps leurs élèves (et nous pouvons considérer comme tels la plupart des peintres de la cour d'Akbar) n'iront pas plus loin qu'eux. Ils s'efforcent assurément de rendre le drapé d'une façon plus plastique, et, à cet effet, ils indiquent dans les creux quelques ombres qui s'opposent aux parties saillantes. Ordinairement ces déclinaisons manquent de la finesse qui serait nécessaire pour suggérer l'objet organiquement constitué, sans aller jusqu'au réalisme. Or c'est la qualité que nous trouvons chez Basâwan; pas toujours dans une égale mesure, mais dans toutes ses œuvres. Revenons aux quatre savants de la figure 4; les plis sont rendus de telle sorte que nous les lisons immédiatement comme tels; bien mieux, le peintre a voulu nous faire sentir leur forme comme une nécessité organique. C'est encore plus frappant sur la figure 1; la manche du cheikh assis à gauche se fronce comme ferait toute étoffe souple. Une fois de plus nous reconnaissons les dons d'observation de Basâwan. La figure 2 ne peut que renforcer cette impression. Si l'on objectait que d'autres que lui ont su représenter les étoffes, une comparaison minutieuse nous ferait constater qu'aucun contemporain n'a rendu avec autant de variété que Basâwan le détail d'un pli. Assurément cette conclusion ne s'imposera qu'au lecteur qui connaît d'autres œuvres du maître; nous y reviendrons tout à l'heure; dans l'illustration de l'*Akbar-nâmeh* cette qualité éclate moins, sans doute parce qu'une part importante de l'exécution des costumes, peut-être la plus importante, était échue aux collaborateurs. Mais c'est justement dans la miniature de la figure 15, celle où l'inscription nous y autorise le moins, puisqu'elle nomme Basâwan comme portraitiste seulement, que pour ma part je reconnaîtrais volontiers sa main dans le costume des quatre savants; je concède que le coloris n'y a point cette souplesse, cette douceur que nous avons

(16) I. Stchoukine, *Miniatures indiennes du Musée du Louvre*, Paris, 1929, pl. II a.
(17) P. Brown, *Indian Painting*, pl. VIII, Fig. 2.

remarquées dans les figures 1 et 2. Ajoutons donc à ce que nous avons déjà dit qu'on pourrait admettre que la miniature 15 fût composée par Bhûrah ou un autre peintre que l'inscription ne nomme pas — Basâwan n'entre pas en ligne de compte — et que Bhûrah en a probablement entrepris l'exécution également; mais que Basâwan, au lieu de se borner à peindre les têtes, serait intervenu çà et là pour compléter et améliorer la composition.

Ce qui est relativement peu marqué dans les manteaux se voit beaucoup mieux dans les étoffes qui sont susceptibles de se draper : les châles, les écharpes. Le châle du cheikh de la figure 1 se fronce sur les talons. L'étoffe qui enveloppe le dos du derviche nous prépare au drapé de la figure 2. Le vieillard assis par terre porte son manteau de biais, de sorte qu'il entoure le bras et tombe en plis nombreux sur le genou; de là, soulevé par la main gauche, il retombe vers le sol. L'autre extrémité passe par-dessus le coude gauche et se termine par de grands plis. On voit la résultante de deux éléments; la disposition naturelle de l'étoffe qu'il faut représenter, et d'autre part les détours capricieux que le peintre s'amuse à lui imposer. Or cette fantaisie est plus marquée et plus spontanée chez Basâwan que chez aucun de ses contemporains. Comparons le châle du personnage incliné dans la figure 17 (c'est Husain Quli Khân) et celui d'un individu dans le groupe de gauche, figure 16. Ici encore nous trouvons des plis serrés; mais combien plus construits sont ceux de Basâwan, combien mieux comprise la matière, même lorsque l'exécution de son esquisse est confiée à un autre peintre. L'étoffe de la figure 17, contournant le bras gauche et tombant par-dessus la saignée, révèle aussitôt une parenté avec les figures 1 et surtout 2. Cette prédilection de Basâwan perce encore dans la double illustration (FIG. 5 et 6) : voyez comment il rend l'étoffe qui flotte au vent, comment il l'enroule sur la main et l'avant-bras (sous prétexte d'en faire une protection contre les attaques du tigre); comme il aime les vêtements drapés, et, ce qui n'est pas moins important, comment il dessine le bord de la robe bouffante. Même la figure 11 (qui contient si peu de traits caractéristiques de notre peintre) montre précisément dans les châles, et à deux reprises, que Basâwan a bien pu en effet y collaborer. Renvoyons aussi le lecteur aux figures 8 et 14.

Dans le même ordre d'idées, Basâwan aime les drapeaux claquant au vent (FIG. 10; on en pourrait donner cent autres exemples et de plus probants). Souvent ses drapeaux et fanions s'enroulent en spirale sur la hampe (FIG. 3 et 7, provenant de deux manuscrits tout à fait différents) (18). Exemple particulièrement éloquent : le rideau qui orne la chambre de l'accouchée (FIG. 4); l'étoffe est ramassée sur les côtés en gros plis et même retenue à droite par une embrasse. Basâwan représente les mêmes accessoires que les autres peintres, mais il excelle à en tirer parti : comparer une scène de l'*Akbar-nâmeh* qui représente, elle aussi, une nativité (19).

(18) Pour les drapeaux, comparer Thomas H. HENDLEY, *Memorials of the Jeypore Exhibition* 1883, vol. IV, The Razm-Namah, Londres, 1884, XXXIV, L, LIII, LXXXIV, CXII, CXIII, CXV, CXVII, CXXVI, CXXVII.

(19) Akbar-nameh, Victoria and Albert Museum, 2-1896 (I.S.) 78/117, (fol. 162) : Dessin Kesu kalan; couleurs : Dharm Das.

Dans la figure humaine, avons-nous dit, la manière de Basâwan est fort différente de celle des contemporains; elle présente certains caractères constants, même en dehors des limites d'un seul manuscrit. L'exactitude et l'importance de ce fait seraient plus sensibles si, n'étant pas obligés de nous borner à quelques reproductions de l'*Akbar-nâmeh*, nous pouvions soumettre à la comparaison du lecteur d'autres œuvres, comme le *Razm-nâmeh* de la Bibliothèque Royale de Jaipur.

Les caractéristiques de Basâwan se retrouvent dans sa peinture animalière, notamment dans ses éléphants. Le plus souvent on ne voit que la tête de l'animal; mais quel caractère Basâwan a su lui donner ! La trompe, prétexte à courbes animées, à enroulements imprévus, nous rappelle le goût de Basâwan pour les draperies. A rapprocher une particularité curieuse de ce même *Razm-nâmeh :* Basâwan y représente a plusieurs reprises des serpents enroulés et entrelacés de mille façons (20).

Parmi les miniatures qui nous occupent, la manière de Basâwan éclate surtout dans la figure 13 où l'on voit (à gauche et au premier plan) un éléphant qui porte ses entraves dans sa trompe enroulée; et dans la figure 14 au fond, un éléphant qui saisit une branche d'arbuste. Sur la figure 10 nous voyons un couple d'éléphants marchant côte à côte, et qui se tiennent par leurs trompes. La scène prouve combien les attitudes intimes de ces bêtes étaient familières au maître; il la représente encore une fois (Fig. 12). Le petit tableau que voici montre les poses compliquées mais caractéristiques que Basâwan donne à la trompe de l'éléphant sur les miniatures qui nous occupent :

Figure 6, à gauche en bas : Dressée en S et rejetée en arrière.

Figure 7, à droite en haut : Dressée en S, et lancée en avant.

Figure 8, à droite en bas : Même pose, et aussi relevée de coté.

Figures 9 et 16 : l'éléphant de droite : Tournée en dedans en colimaçon.

Signalons enfin les poses de la tête, les détails bien observés dans la configuration de l'oreille et les plis de la peau qui nous ramènent clairement à Basâwan (notamment Fig. 6, 7, 9 et 13); pourtant ses contemporains ont représenté l'éléphant non moins souvent que lui et d'une façon particulièrement fidèle.

Fait frappant et à certains égards significatif : la maîtrise de Basâwan ne brille pas dans l'interprétation du cheval. D'origine hindoue, il était moins familiarisé avec le cheval qu'avec l'éléphant qui joue un si grand rôle non seulement dans la vie matérielle de l'Indien, mais encore dans son imagination religieuse. Dessiner un éléphant, c'est pour Basâwan, retracer une expérience personnelle; la forme du cheval, au contraire, il l'emprunte au répertoire persan; il la tient non seulement des peintres persans de la cour, mais des nombreux manuscrits illustrés (21). Bien entendu, il ne se borne pas à un emprunt pur

(20) Hendley, *op. cit.*, LIX (Basâwan, Kanha); CXXIV (Basâwan, Miskin(â)), CXXX, Basâwan.

(21) Comparer avec J. V. S. Wilkinson, *The Shah-Namah of Firdausi, The Book of the Persian Kings...*, Londres, 1931, p. 1; *Belvedere*, Vienne, 1931, p. 129.

et simple de la formule; on remarque çà et là qu'il donne à ses chevaux une vie que n'avaient pas ceux des miniatures persanes.

Ses dons d'observation apparaissent aussi dans les écureuils de la figure 1. Nombreux sont les écureuils dans le *Razm-nâmeh* déjà cité, et toujours nous admirons avec quelle acuïté Basâwan a su représenter leurs gracieux mouvements (22).

Ce que nous avons dit des détails chez Basâwan serait vrai aussi de son interprétation du décor, arbres, rochers, montagnes, sans oublier les architectures qui sont chez lui intimement liées au paysage(23).Passons; il est plus important de noter avec quel goût Basâwan unit des détails vivants pour en construire un ensemble non moins vivant.

La miniature (Fig. 6, Pl. IV) témoigne de la sensibilité de Basâwan pour l'ordonnance décorative des objets dans le plan de son tableau. Derrière le rempart de rochers qui limite le premier plan, dans deux échancrures, se dressent des archers qui visent le même but : le tigre qui bondit. Dans une pose presque identique, ils sont figurés de la façon la plus naturelle, l'un vu de trois-quarts de face, l'autre de trois-quarts de dos. Leurs bras sont dirigés presque à angle droit l'un par rapport à l'autre. Ce serait encore une composition simple et sans caractère particulier. Mais elle est relevée par les personnages qui accompagnent les deux archers, et qui brandissent des sabres au-dessus de leurs têtes. Or ces deux sabres sont dirigés dans le même sens, ce qui donne une composition d'un rythme très piquant.

Prenons la moitié droite du double tableau (Fig. 12 et 13, Pl. IX). C'est l'élan impétueux du chef d'une secte de *Sannyasis* (24) qui constitue le centre d'intérêt, en même temps qu'il se place dans l'entonnoire du tourbillon qui l'entoure. On remarquera que les têtes et les mains forment un cercle presque complet, et que la tête du vaincu en fait elle-même partie; ce qui enlève à la construction tout excès de sévérité et de sécheresse géométrique. Une tangente conduit le regard hors du cercle tourbillonnant vers les autres parties du tableau; on discerne sans peine une diagonale qui domine au premier plan et qui commence à gauche en haut à la tête du personnage qui élève son sabre et son bouclier carré; elle se termine à l'angle inférieur de droite par la main gauche du sannyasi en fuite. Cette diagonale est tangente au cercle qui entoure le meneur, à la hauteur de la tête de l'homme qui, les bras étendus, cherche à le saisir (non pas du personnage qui fait des grimaces). Souvent Basâwan présente le sujet de telle sorte qu'Akbar n'est point mêlé au groupe du premier plan; au contraire, il est si bien isolé à l'arrière-plan, qu'il semble dominer tout. Tandis que dans la figure 5 il joue lui-même un rôle important dans l'action, la figure 12 nous le montre placé tout-à-fait en dehors d'elle, comme pour suggérer qu'en juge suprême il est l'arbitre du combat entre les deux sectes de Sannyasis, les *Kur* et les *Puri*.

(22) Hendley, *Razm-Nâmah*, pl. X et CXXX.
(23) Comparer pl. X, Fig. 14; et Hendley, *Razm-Nâmah*, pl. XXI, LXXXIV, CXV et CXXII.
(24) *The Akbarnama of Abu-l-Fazl*, trad. par H. Beveridge, Calcutta, vol. II p. 422.



Fig. 14. — Pèlerinage d'Akbar à Ajmir (1569).
Akbar-Nâmeh, V. and A. Mus., 2-1896 (I. S.) 77/117, fol. 164.



Fig. 16. — Akbar reçoit la nouvelle de la naissance de son fils (1570).



Fig. 15. — Fêtes à l'occasion de la naissance d'un prince (1570).

Akbar-Nâmeh, Victoria and Albert Museum, 2-1896 (I. S.) 80-81/117, fol. 165-166.



Fig. 17. — Husain Qûli Khân Jahân présente à Akbar
ses prisonniers affublés de peaux de bêtes (1573).
Akbar-Nâmeh, V. and A. Mus., 2-1896 (I. S.) 112-/117, fol. 187.

Sur la figure 5 (Pl. IV) nous voyons les personnages groupés autour des combattants qui font le centre du sujet, de telle façon qu'ils semblent tournoyer eux aussi. Mais au sommet de leur cercle apparaît Akbar, haut perché sur son cheval; il occupe le milieu du tableau, donc la place importante de la composition. Comme notre regard ne peut que suivre le cercle de bas en haut, ou encore, sollicité par l'intérêt du sujet, quitter le groupe des combattants pour se poser sur Akbar, nous éprouverons l'impression que la proximité ou l'éloignement résultent immédiatement de la position inférieure ou supérieure. Ainsi se trouve résolu le problème de la représentation de l'espace, sans aucun recours à la perspective « scientifique » pratiquée en Europe depuis la Renaissance.

Néanmoins les œuvres de Basâwan contiennent tant de traits analogues à ceux de l'art européen que le soupçon d'une influence venue de ce côté s'impose à nous. On remarque notamment les qualités plastiques de beaucoup de détails obtenus en partie par une certaine suggestion du modelé, en partie par des efforts de raccourcis qui semblent être une tentative timide pour figurer la perspective (25). Mais nous savons que tout cela ne saurait provenir de la tradition persane où règnent la ligne et la juxtaposition purement décorative des surfaces. Une étoffe agitée par le vent aurait une allure étrange dans une miniature persane et toute la composition s'en trouverait dérangée. C'est à l'art européen que ce rattache ce goût du drapé que nous avons constaté chez notre peintre. Il est abondamment démontré aujourd'hui que des œuvres d'art européennes, graphiques principalement, étaient parvenues à la cour d'Akbar. Parmi elles il est possible que les gravures de la *Bible Plantin* aient éveillé particulièrement l'intérêt des peintres(26). Une de ces gravures notamment (Fig. 11[bis], Pl. VIII) réunit les éléments empruntés par les peintres moghols : construction des mains, richesse des draperies, çà et là quelques éléments de paysage, surtout les arbres du second plan au rendu impressionniste. D'ailleurs les analogies ne s'arrêtent pas aux corps terrestres, surtout dans les œuvres de Basâwan; les nuages eux-mêmes se retrouvent dans certaines pages du *Razm-nâmeh* et nous savons qu'elles sont précisément dues à Basâwan (27).

Il sait mieux que ses confrères intégrer harmonieusement à son fonds propre ce qu'il a emprunté à l'Occident. Voyez la figure 1 : l'*'iwan* où sont assis les deux hommes offre beaucoup de traits communs avec les intérieurs des gravures européennes; sans elles, Basâwan eût-il dessiné cette entrée à droite, ces niches sur les côtés, la margelle du puits, les pots globuleux? Mais

(25) Comparer les portes en perspective à droite sur la Fig. 1 et la Fig. 8, et le plafond de l' 'iwan Fig. 1.

(26) *Biblia Sacra,... Philippi II. Reg. Cathol. Pietate et Studio ad Sacrosanctae Ecclesiae Vsvm.* Christoph. Plantinus Excud. Antwerpiae. Cette Bible, exécutée entre 1568 et 1573, fut offerte à Akbar par les Pères Jésuites lors de leur première mission (1580). Cf. V. H. Smith, *Akbar the Great Mogul*, Oxford, 1919, p. 175.

(27) Hendley, *Razm-Nâmah*, LXV, CXV, CXXII et CXLV.

il a imposé à tous ces détails une unité pleine de sentiment qui dépasse la mesure de la plupart de ses contemporains. Cela ne s'apprend pas; c'est la personnalité qui parle ici son langage; peu importe qu'elle emprunte à d'autres un mot par ci par là. Prenez les deux hommes, le groupe des chèvres, l'arbre voisin du puits, les arbres du fond chargés d'oiseaux, voir un élément architectural comme la porte : tout est imprégné d'un même sentiment général; sentiment de tranquillité reposante, d'isolement à l'égard des bruits du monde — tel que le monde pouvait être représenté par la cour impériale au temps de Basâwan; — c'est ce profond repos qui oppresse l'Européen dans ses premiers contacts avec l'Orient, un Orient qu'on ne trouve pas au centre des grandes villes, mais qui permet à l'esprit de se dégager du temps et de l'espace.

Parmi les œuvres de Basâwan que nous considérons aujourd'hui, la figure 2 respire encore un sentiment un peu analogue, surtout à gauche dans les fonds où le paysage est souverain. Et voyez (FIG. 8) le petit tableau de genre que présentent les brebis au pied de la tour, près de l'eau.

Nous n'avons pu dans cet article étudier à fond la personnalité artistique de Basâwan. La comparaison des peintures du *Razm-nâmeh* et quelques-unes d'un *Timur-nâmeh* démontrerait sa forte unité, et on en pourrait déduire que Basâwan est encore l'auteur de nombreuses illustrations anonymes du *Hamza-nâmeh*. L'*Oesterreichische Museum für Kunst und Industrie* de Vienne possède une miniature d'aspect tout à fait particulier : « Zumurrûd Shâh et sa suite, montés sur des jarres, traversant les nuages » (28); pour peu qu'on ait étudié les peintres de l'époque d'Akbar, on ne pourra douter qu'elle soit l'œuvre de Basâwan. Sa manière s'y reconnaît indiscutablement; nous espérons avoir l'occasion de l'expliquer dans un nouvel article.

WILHELM STAUDE.

(28) H. GLÜCK, *op. cit.*, pl. 31 (W. 28).

L'Architecture Musulmane en Syrie

SES CARACTÈRES — SON ÉVOLUTION (1)

Dans l'usage courant, le terme de « Syrie » s'applique à l'ensemble des États du Levant placés sous mandat français, tels qu'ils ont été définis par de récents accords internationaux. Mais dans une étude historique il convient de rendre à ce terme sa valeur traditionnelle.

Du point de vue de la géographie comme du point de vue de l'histoire, on désigne sous le nom de « Syrie » la bande de terrain qui s'allonge du nord au sud le long de la Méditerranée, entre le Taurus et l'Euphrate au nord, et le désert du Sinaï au sud; au delà du Taurus commence la Cilicie, qui relève de l'Asie Mineure; quant à la vallée de l'Euphrate, elle appartient à la Mésopotamie. A l'est, la limite entre la Syrie et le désert est plutôt un fait historique qu'un fait de géographie : elle varie suivant les vicissitudes de la politique. Quand le gouvernement qui régit la Syrie est assez fort pour tenir en respect les Bédouins qui nomadisent dans les steppes, la limite de la zone cultivée et habitée s'avance vers l'est; dans le cas contraire, elle recule vers la côte.

Telle est la Syrie, au sens historique du mot. Les États du Levant sous mandat français ne la comprennent pas tout entière puisque la Syrie méridionale (la Palestine) en est exclue; — d'autre part, ils englobent des territoires qui n'en font pas à proprement parler partie : une fraction du désert et de la Mésopotamie.

La région que l'on vient de délimiter ainsi n'offre pas sur toute son étendue le même intérêt pour l'histoire de l'architecture musulmane : elle comporte une vaste zone à peu près complètement stérile en monuments de l'époque islamique. Cette zone coïncide avec la région côtière et l'écran de montagnes qui sépare la plaine syrienne de la mer.

Les causes de cette stérilité sont : 1° un facteur géographique : la Palestine est une terre âpre, ingrate; son sol rocailleux est peu fertile. Il en est de même de la Syrie des montagnes, qui fut en outre longtemps couverte de forêts. Ces deux contrées sont donc l'une et l'autre peu favorables à l'établissement de grosses agglomérations humaines; sauf quelques ports, on n'y rencontre que des villages. Cette circonstance est naturellement peu propice au

(1) Cet article résume la matière de trois conférences données à l'Institut d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris les 13, 15 et 16 avril 1932.

développement de grands foyers artistiques. — 2° Un facteur sociologique : exception faite de la Palestine, toute cette zone est occupée par des populations non-musulmanes ou appartenant à des sectes hétérodoxes de l'Islam : des Chiites et des Druzes au sud; des chrétiens maronites et des Métouallis au centre; des Alaouites, des Arméniens et des Yézidis au nord. Ces petites communautés, opprimées, divisées par des haines religieuses très violentes, ne réussissent jamais à s'élever jusqu'au rang d'un État véritable; en outre, elles vivent repliées sur elles-mêmes et ne participent pas au grand mouvement de la civilisation islamique. — 3° Un facteur historique : c'est cette zone qui a constitué pendant près de deux siècles le royaume latin de Jérusalem. A l'époque de la pleine floraison de l'art musulman en Syrie, elle est au pouvoir des Croisés et relève du domaine des architectures romane et gothique. D'autre part l'expulsion définitive des Croisés a entraîné la destruction des villes qu'ils avaient occupées (Antioche, Tripoli, etc.) : les monuments antérieurs aux Croisades qui avaient pu subsister dans ces villes ont disparu du même coup. Aussi les monuments islamiques que l'on peut étudier dans les villes de la côte sont-ils en nombre trop restreint et d'une date trop tardive pour nous renseigner sur l'évolution de l'architecture syrienne.

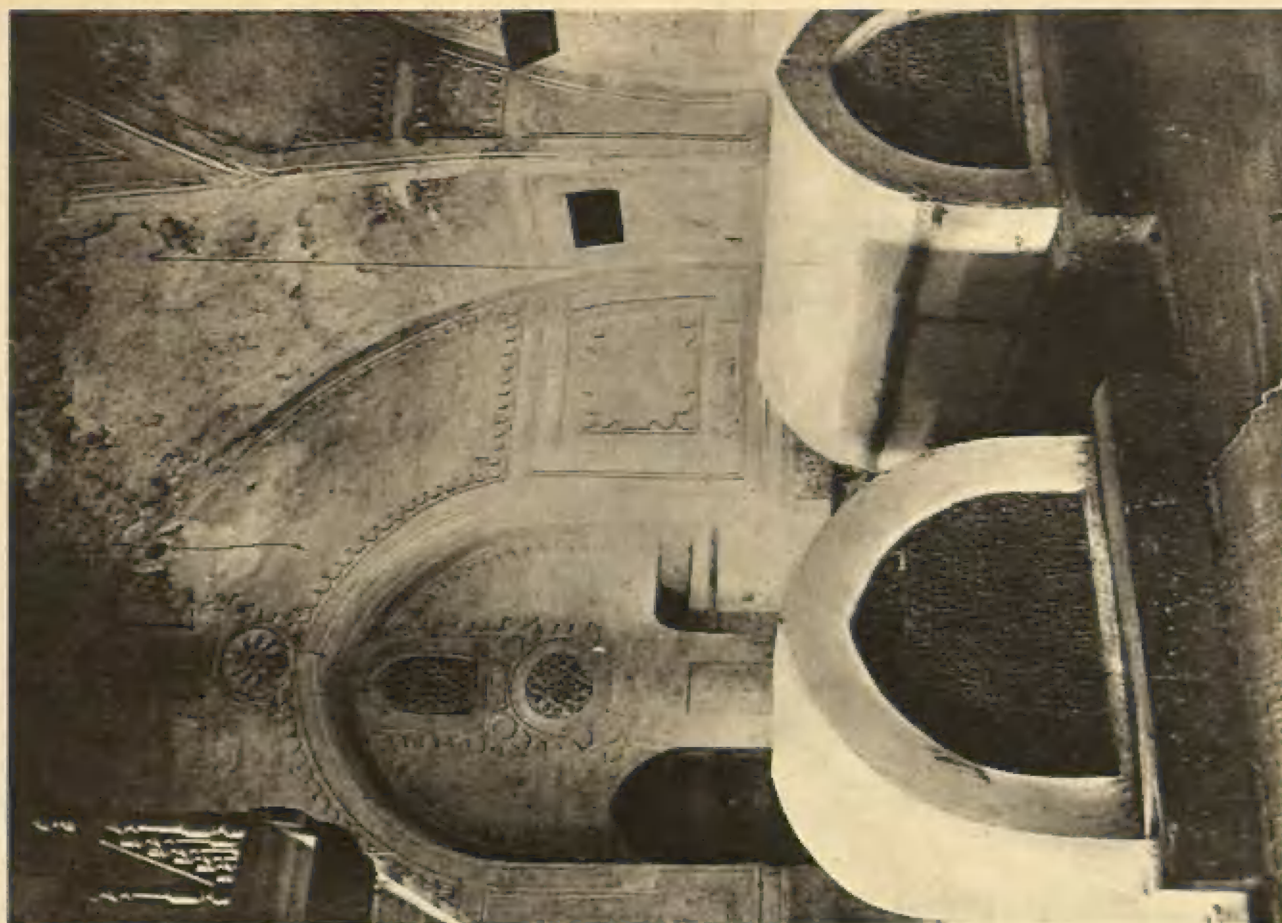
Les monuments de Jérusalem et d'Hébron, qui sont cependant beaucoup plus nombreux et ont été élevés à des dates beaucoup plus variées, ne sont pas davantage significatifs. C'est que la Palestine a subi, elle aussi, l'occupation franque et surtout que la fonction de ces deux villes est essentiellement d'ordre religieux. Abstraction faite de leur qualité de sanctuaires, ce ne sont que des bourgades sans valeur économique ou politique, qui n'ont jamais été des centres culturels importants. Les œuvres architecturales qu'elles renferment sont des constructions officielles, relevant de tous les styles qui se sont succédé en Syrie et en Égypte à partir du XIIe siècle : ce sont autant d'échantillons dénués la plupart du temps de tout caractère local (Pl. XIII, *a*, *b*).

La seule région qui nous fournisse des documents nombreux, présentant un caractère d'homogénéité, et en même temps échelonnés sur un nombre de siècles suffisant pour qu'on puisse suivre l'évolution des méthodes de construction, est la *Syrie intérieure*, c'est-à-dire les grandes plaines fertiles qui s'étendent à l'est du Liban et de l'Antiliban, entre la montagne et le désert. Ce sont de riches terres à céréales qui ont été habitées depuis l'antiquité la plus reculée : on trouve là des villes comme Alep, Hama et Damas, dont on suit l'histoire depuis quelque quatre mille ans. C'est cette région qui constitue

PLANCHE XIII

Jérusalem : a, *Mausolée de Barakât Khatoun (1352), détail, art décoratif du Caire* — b, *Fontaine de Qayt-Bay dans le Haram (1482). Monument de style égyptien sans relation avec les traditions locales.*

Damas : c, *Madrasa Châmiya (fin du XIIe siècle) ; revêtement de plâtre sculpté. Sobriété du décor ; il met en valeur, par sa répartition, les grandes lignes de l'édifice.*



c



a



b

à proprement parler la Syrie, du point de vue de l'histoire des civilisations : en regard de la côte, qui participe au mouvement de la culture méditerranéenne, cette plaine intérieure a une vie plus personnelle.

C'est cette zone qui est le domaine propre de l'architecture syro-musulmane (Fig. 1). Celle-ci a ses principaux centres artistiques dans les villes qui furent les centres économiques et politiques de la région : Bosra, Baalbekk, Homs, Hama, Ma'arra, et surtout dans les deux grandes métropoles : *Damas* et *Alep*.



Fig. 1. — Domaine de l'architecture syro-musulmane.

Les édifices que renferment ces villes possèdent en commun un certain nombre de particularités qui les différencient des œuvres architecturales des pays avoisinants : ce sont ces caractéristiques qui définissent l'architecture syro-musulmane.

La plus importante de ces particularités est l'emploi constant et systématique de la *pierre de taille* dans les constructions monumentales. Par là, la Syrie se distingue de l'Irak, de l'Égypte et de la Perse, qui bâtissent en brique, et elle se rattache à une vaste zone d'architecture de pierre qui comprend aussi la Turquie, la Haute-Mésopotamie et l'Arménie. Ce qui donne à la Syrie sa couleur particulière, à l'intérieur de cette zone, c'est qu'elle n'emploie pas la pierre

uniquement parce que la nature l'a mise à sa disposition, avec autant d'indifférence qu'elle emploierait le bois ou l'argile : elle l'utilise avec une prédilection marquée, avec passion même. Pour l'architecte syrien, la pierre n'est jamais assez belle, jamais débitée en blocs assez gros. Il ne la met pas en œuvre là seulement où sa présence est nécessaire, mais encore là où il pourrait recourir à d'autres matériaux, comme dans les coupoles et les voûtes. Il ne la dissimule pas sous des enduits ou des peintures : il l'affiche, au contraire, il accuse la matière par mille expédients, par exemple au moyen de petits grains d'orge qui soulignent chaque assise. Il joue la difficulté et se complaît aux appareillages difficiles : clefs pendantes (FIG. 2) ou encorbellements d'alvéoles.



FIG. 2. — DAMAS. Madrasa 'Adiliya (achevée en 1222); clef pendante du portail.

C'est là en Syrie une très vieille tradition : à l'époque phénicienne, les môles des ports, les mausolées monolithes d'Amrith témoignent déjà de cet amour de la pierre qui s'affirmera de la façon la plus éclatante, à l'époque romaine, dans le soubassement du temple de Baalbekk, où l'on voit des blocs de dix-neuf et vingt et un mètres de long. C'est à cette lointaine tradition que la Syrie doit d'être devenue, selon l'heureuse expression de M. Diehl, « le pays des matériaux magnifiques et des appareillages savants ».

Il est une autre particularité de l'architecture syrienne bien plus importante, puisqu'elle va déterminer sa position esthétique et lui donner une physionomie unique, non plus seulement dans le Proche-Orient, mais dans l'art musulman tout entier : c'est le *sentiment de la logique*. Dans les monuments d'Alep et de Damas, le plan n'est pas sacrifié à l'élévation, ni la commodité à l'apparence. Ce qu'on recherche avant tout, c'est une adaptation satisfaisante de la construction à ses fins; ce ne sont pas des considérations d'ordre esthétique qui commandent la distribution des divers éléments, mais bien des considérations d'ordre pratique. L'architecture syrienne est une architecture honnête, qui ne réalise pas sans avoir au préalable minutieusement étudié le programme et qui, dans la réalisation, répugne aux faux-semblants. Ce n'est qu'à certaines époques de décadence que l'on voit le souci du pittoresque se faire jour, au détriment d'un agencement rationnel, et encore cette conception nouvelle ne s'étend-elle pas aux constructions privées, toujours moins ostentatoires que les constructions religieuses.

L'ornement, de même, demeure à sa place logique, au second plan. Il ne dissimule pas la structure de l'édifice qui le porte : au contraire, sa répartition dépend étroitement des grandes lignes architecturales, qu'il met en valeur au moyen de quelques touches discrètes. Par exemple : quelques motifs simples s'enlèveront dans la pierre sur les linteaux, ou autour d'une baie; — des bandeaux de plâtre sculpté souligneront les arêtes d'une voûte (PL. XIII, *c*). Nous ne trou-

verons jamais en Syrie cette frénésie de décoration qui a sévi dans d'autres pays d'Islam et qui a conduit les architectes à couvrir entièrement les parois de nappes de méandres désordonnés, sans autre souci que celui d'obtenir le maximum de surface décorée.

C'est à cette conception logique de l'architecture que les constructeurs syriens doivent leur goût très particulier pour la *mesure* et la *clarté*. L'art syrien est essentiellement un art discret, qui ne cherche pas à étonner l'œil ou à frapper l'imagination. Ses œuvres n'atteignent jamais les dimensions colossales des palais de Samarrâ, par exemple : elles couvrent généralement des surfaces très petites et ne produisent un effet monumental que grâce à un sens parfait de l'échelle et à une harmonie de proportions. De même, l'art syrien évite systématiquement les formes heurtées, quelle que soit leur valeur décorative : il leur préfère, même au risque d'une certaine austérité d'aspect, les lignes calmes, n'offrant pas de contraste violent. Il rejette, par exemple, l'arc trilobé, l'arc outre-passé, l'arc gaufré dont d'autres écoles ont fait un si fréquent usage et les remplace par un arc à peine brisé, presque en plein cintre, plus reposant, encore que d'un profil assez pauvre. A Damas, les coupoles présentent une zone de transition entre le cube de base et la sphère, là où d'autres écoles opposent brutalement les volumes (FIG. 3.).



FIG. 3. — DAMAS. Coupole (fin du XII[e] siècle). — Deux zones polygonales créent une heureuse transition entre le cube de base et la sphère de la coupole.

C'est dans l'ornementation que ces caractères de l'art syrien s'affirment avec la plus grande vigueur. En Espagne, en Irak, en Anatolie, en Égypte même, l'arabesque forme souvent un décor d'une richesse exubérante, mais quelque peu confus : l'œil s'égare facilement dans la complexité de ses entrelacs. En Syrie, l'arabesque n'apparaît pour ainsi dire jamais sous cet aspect. Son emploi est très restreint, comme on l'a déjà dit; en outre, ses détails témoignent de la même logique, de la même discrétion, de la même clarté que l'architecture elle-même. On la compose généralement dans un cadre et la composition est étroitement subordonnée à la forme de la surface qui doit la recevoir. Elle s'efforce de remplir ce cadre d'une manière rationnelle, au lieu d'offrir — comme dans tant d'autres pays — l'apparence d'une nappe tapissante qui peut déborder son cadre de tous les côtés à la fois. La composition est plus accusée qu'ailleurs, plus rythmée, moins exubérante; le tracé de l'ornement est délibérément plus simple et on le ramène plus volontiers à des formes géométriques régulières, des spirales par exemple (FIG. 4). En même temps, les motifs baroques ou par trop luxuriants — auxquels les monuments seljoukides d'Asie mineure, entre tant d'autres, nous ont accoutumés — sont

proscrits et remplacés par des formes moins variées sans doute, mais moins inattendues, moins compliquées, et de préférence symétriques. L'ornement



FIG. 4. — DAMAS. Cénotaphe de Saladin (bois, 1195) : détails. La composition est accusée; régularité des figures géométriques; équilibre entre les pleins et les vides.

syrien offre ainsi un aspect très particulier qui le distingue à première vue de l'ornement des pays voisins. Sa grande qualité est celle de l'architecture syrienne : il n'est jamais vulgaire, même dans ses productions les plus banales.

Ces divers caractères de l'art syrien s'expliquent tous par le fait que la Syrie a gardé plus résolument qu'aucun autre pays d'Islam ses *traditions hellénistiques.*

Au moment où elle tombe sous la domination arabe, elle est depuis environ dix siècles dans la dépendance culturelle de la Grèce. Les Séleucides l'avaient semée de colonies macédoniennes et avaient tout fait pour y propager l'hellénisme. Grâce à la remarquable faculté d'assimilation qui les distingue, les Syriens s'étaient rapidement adaptés à la nouvelle culture : en même temps qu'ils entretenaient dans les grandes villes comme Antioche, Apamée et Sidon, des foyers d'art importants, ils se consacraient aux belles-lettres, et la littérature grecque compte parmi ses auteurs un certain nombre de Syriens. La conquête romaine n'arrêta pas ce mouvement : le grec resta la langue officielle, la langue de culture, celle qu'on employait à l'École de Droit de Beyrouth, et les constructions gréco-romaines demeurèrent les modèles favoris des architectes syriens (Baalbekk, Palmyre). La domination byzantine ne fit naturellement qu'accentuer encore ce mouvement d'hellénisation, puisque la langue de l'empire était le grec et si l'on remarque à cette époque une certaine renaissance des traditions locales, sous l'influence des querelles religieuses, il n'en reste pas moins que ce sont les formules séculaires héritées de la Grèce qui sont à la base de cette renaissance. Au moment de la conquête arabe, la Syrie était donc un pays tout pénétré d'hellénisme et cet état de choses ne changea pas brusquement. Il se modifia seulement à mesure que la population se convertissait à l'Islam : or, l'islamination de la Syrie ne s'est effectuée que très lentement,

si lentement même qu'elle n'est pas encore achevée aujourd'hui. C'est évidemment la persistance d'un élément chrétien important, échappant dans une large mesure aux influences nouvelles que l'Islam apportait avec lui et vivant, par conséquent, sur son fonds culturel antérieur, ayant peut-être aussi conservé des relations plus ou moins étroites avec Byzance, qui a permis aux traditions hellénistiques de se perpétuer en Syrie jusqu'à l'époque médiévale.

Les monuments omeyyades sont très caractéristiques de ce rôle d'agent de transmission qui a été joué par les communautés chrétiennes.

Le bain de Qosayr 'Amrâ, à l'est de la Mer Morte, nous a conservé un étonnant ensemble de peintures murales représentant des scènes de genre (pastorales, chasses, baigneuses), des allégories (la Poésie, la Victoire), des amours, des animaux. Cette décoration, qui relève de la plus pure tradition hellénistique, date sans aucun doute possible de l'époque musulmane puisqu'on voit figurer sur un panneau les souverains chrétiens vaincus par les califes, accompagnés de leur nom en arabe et en grec. Mais d'un autre côté l'emploi de cette dernière langue (qui revient, seule cette fois, dans les légendes d'autres tableaux) semble bien attester que ces peintures ont été exécutées par des artistes chrétiens.

De même pour la Mosquée de Damas, dont le caractère byzantin est si

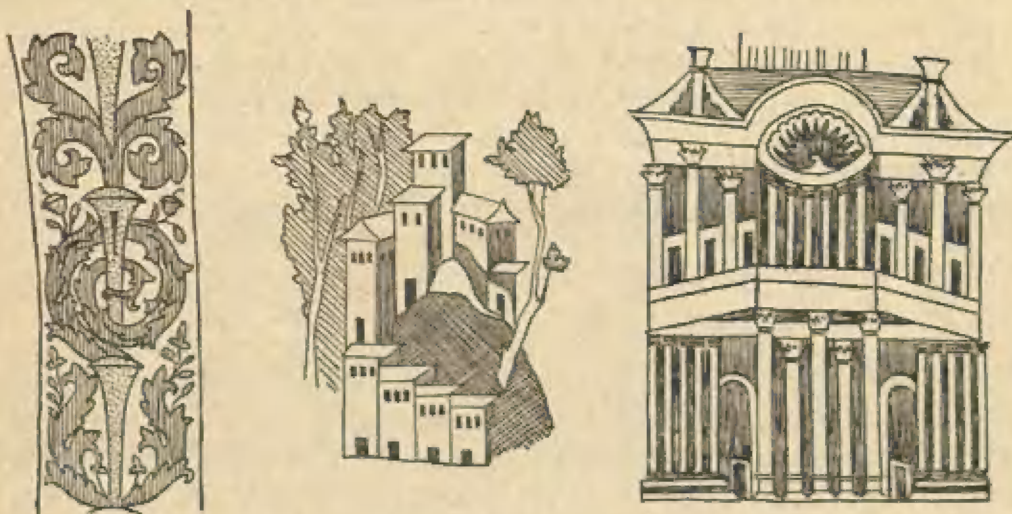


FIG. 5. — DAMAS. Mosquée des Omeyyades (705 à 715); détails des mosaïques (schémas). — Motifs hellénistiques.

franchement accusé qu'on l'avait prise jusqu'ici pour une église désaffectée et passée telle quelle au culte musulman. En réalité, il n'en est rien : l'archéologue anglais K. A. C. Creswell et moi-même sommes arrivés, indépendamment l'un de l'autre et par des voies différentes, à nous convaincre que l'édifice que nous avons aujourd'hui sous les yeux est bien une mosquée, bâtie de fond en comble par le calife al-Walîd de 705 à 715. Les vastes panneaux de mosaïques

qui ont été dégagés récemment dans ce monument montrent parfaitement combien les disciplines artistiques antérieures à l'Islam étaient encore vivantes à cette époque. On y voit des constructions échelonnées au bord d'un fleuve. Ces constructions appartiennent à deux types : les unes, aux murs nus, couvertes par des toits ou des terrasses, ressemblent aux maisons romaines du deuxième style pompéien et aux maisons byzantines; — les autres, d'un caractère plus irréel, souvent formées d'étoffes bariolées tendues sur des colonnettes de bois, reproduisent sans doute l'aspect des constructions légères que les Ptolémées faisaient élever pour leurs fêtes. La reproduction de motifs décoratifs aussi anciens (FIG. 5) ne peut s'expliquer que par l'intervention d'artistes profondément imprégnés d'hellénisme, c'est-à-dire d'artistes chrétiens, car les Arabes, à cette période de leur histoire, ont pris trop récemment contact avec les raffinements de la civilisation pour qu'on puisse attendre d'eux la moindre activité dans le domaine de l'art. Ils possèdent la terre, perçoivent leur pension du trésor public et font la guerre sainte aux frontières; pour tout le reste — finances, administration, etc. — ils s'en remettent aux peuples soumis, parmi lesquels le nombre de convertis à l'Islam est encore infime. La participation d'une main-d'œuvre non-musulmane est d'ailleurs attestée à la Mosquée de Damas par des marques d'appareillage grecques, peintes sur les claveaux des arcs.

Dans les constructions postérieures, au XIIe et au XIIIe siècles, ce ne sont pas seulement les caractères généraux de l'architecture qui témoignent de la persistance des traditions hellénistiques, mais encore toute une série de détails qui prouvent que la domination musulmane n'avait pas modifié l'esprit syrien autant qu'on pouvait l'attendre. En effet, ces détails sont tous des éléments décoratifs dont l'adoption ne peut pas s'expliquer, comme celle de procédés techniques, par des raisons d'ordre pratique, mais seulement par le fait qu'ils correspondaient exactement aux goûts artistiques des Syriens. Or, ces éléments décoratifs, quels sont-ils ? Ce sont d'abord des moulures d'un profil très riche, dérivées de la modénature attique, créant de ces reliefs vigoureux auxquels l'art musulman répugne généralement. Ce sont des bandeaux chargés d'oves, ou de perles et de pirouettes, calquées sur celles des monuments romains. Ce sont des corniches à modillons ou à denticules, des niches portant des cannelures imitant les conques antiques. Ce sont les tables à queues d'aronde qui encadrent les inscriptions arabes comme jadis les inscriptions grecques. Ce sont des chapiteaux corinthiens qui reproduisent exactement l'aspect qu'offrent ceux des églises du Ve et du VIe siècles. Ce sont des feuilles d'acanthe taillées dans le stuc, non pas de ces acanthes évoluées, dégénérées, comme celles qu'on trouve en Espagne et au Maghreb, mais des acanthes encore toutes voisines des modèles antiques, avec les mêmes dentelures et le même modelé du limbe (FIG. 6). C'est, enfin, un des motifs favoris de l'époque chrétienne que nous verrons reproduit à satiété, jusqu'au XVe siècle, sur la pierre, le marbre, le bois et le plâtre; les pampres chargés de grappes, sortant parfois de cornes d'abondance (FIG. 7).

Sans doute, la part des chrétiens dans la transmission de ces motifs n'est

plus la même qu'aux premiers temps de la domination arabe : il y a maintenant des constructeurs musulmans et ceux-ci ont pu s'inspirer directement, eux-mêmes, des monuments antiques et byzantins dont ils pillaient les matériaux. Mais c'est à une date toute récente que les musulmans de Syrie ont commencé à prendre en mains les industries de la pierre; jusqu'à nos jours, les carriers,



FIG. 6. — DAMAS. Hôpital d'al-Qaymari (1258); bandeau d'acanthes. — Survivance des motifs hellénistiques.

les tailleurs de pierre, les maîtres maçons étaient tous des chrétiens. Il est probable que la présence, dans les monuments syriens du moyen âge, de motifs étrangers à l'art musulman est dûe pour une large part à l'initiative de ces ouvriers, qui se trouvaient naturellement chargés d'exécuter le détail de l'ornementation.

Quoi qu'il en soit, l'architecture syrienne a été fortement marquée par ces traditions artistiques antérieures à l'apparition des Arabes dans le monde méditerranéen; ce sont elles qui lui donnent sa couleur spéciale. Mais ces caractères propres, ces tendances particulières qui l'auraient sans doute conduite, à la longue, à faire une figure par trop exceptionnelle dans l'art des pays d'Islam, se sont atténuées dans une certaine mesure sous l'influence de l'Égypte et surtout de la Mésopotamie.



FIG. 7. — DAMAS. Hôpital de Noûr ad-Dîn (1154); détail d'une frise (marbre blanc). — Survivance des motifs hellénistiques.

La vallée du Nil et les vallées du Tigre et de l'Euphrate sont des pays riches, qui comptent parmi les plus anciens foyers de la civilisation humaine. Ils ont été de bonne heure organisés en États puissants. Ils ont acquis de ce chef une personnalité extrêmement vigoureuse devant laquelle celle de la Syrie disparaît. Il en résulte qu'à part de brefs intervalles la Syrie n'a pas d'existence autonome : elle est nécessairement attirée dans l'orbite de ses voisines et son histoire n'est qu'une perpétuelle oscillation entre l'Égypte et la Mésopotamie. A l'époque musulmane cette loi se vérifie, mais avec une tendance à l'exagération en raison des caractères particuliers à l'État musulman. En effet, l'Irak et l'Égypte

ne seront plus seulement, alors, les foyers d'une civilisation brillante, s'imposant grâce à sa supériorité, mais aussi la résistance du calife (calife abbasside ou calife fatimide) qui agira comme un pôle attractif sur les pays musulmans et avec eux sur la Syrie. Celle-ci se trouvera donc soumise à des influences culturelles venues — suivant l'horizon politique — de Bagdad ou du Caire, et comme ces influences se trouvent liées à de grands mouvements de la pensée musulmane elles contribueront à donner à l'art syrien une empreinte islamique de plus en plus profonde. A cette action de l'Égypte et de l'Irak s'ajoutera plus tard, et pour des raisons analogues, celle de Constantinople, qui n'aura pas des effets moins importants ni moins durables.

L'art syrien de l'époque musulmane se présente ainsi comme un art très éclectique, très complexe, qui amalgame à un solide substratum hellénistique des éléments de toute provenance.

Bien entendu, les constructions qui s'échelonnent sur la zone, longue de plus de cinq cents kilomètres, que nous avons définie ne forment pas un ensemble d'homogénéité absolue. A l'époque où elles ont été élevées, le manque de moyens de communication (souvent aussi la situation politique) obligeait les hommes à travailler comme en vase clos et à chercher chacun de leur côté la solution des mêmes problèmes. D'autre part, le milieu géographique n'est pas sans influer sur l'architecture : le terrain, par exemple, détermine la qualité des matériaux dont disposeront les constructeurs; or, la Syrie est un pays très varié dans sa physionomie géographique. C'est pourquoi les monuments syriens, comme les monuments du Moyen-Age occidental, présentent, à côté des caractères qui sont communs à toute la production artistique de la Syrie, un certain nombre de particularités locales qui dépendent tantôt du milieu géographique, tantôt de circonstances historiques.

L'analyse comparative des procédés de construction et de décoration amène à diviser les œuvres de l'architecture syrienne en deux groupes :

Une *école de la Syrie du Nord*, qui a son principal foyer à ALEP;

Une *école de la Syrie centrale*, dont le centre est DAMAS.

La limite entre ces deux groupes se place approximativement à Homs.

Dans chacune de ces deux grandes classes il faut créer une subdivision caractérisée par l'emploi de matériaux spéciaux : pour la Syrie du Nord, l'*école de Homs et de Hama*, dont la particularité la plus remarquable est d'employer (d'ailleurs depuis une date relativement récente) le basalte dans la décoration extérieure des monuments (PL. XIV, *b*); — pour la Syrie Centrale, l'*école du*

PLANCHE XIV

a, BOSRA, *Plafond de la Grande-Mosquée (IXe siècle). Dalles de basalte portées par des arcs parallèles ; des corbeaux diminuent la portée des dalles.*— b, HAMA : *Minaret de la Grande-Mosquée (XIVe siècle ?). Combinaisons ornementales en basalte et calcaire.* — c, DAMAS : *maison en construction. L'armature de troncs de peuplier est prête à recevoir le remplissage de briques crues ; un enduit de terre mélangée à de la paille hachée recouvrira le tout.* — d, CHEYKH AHMAD *(environs d'Alep) : maisons. Coupoles de brique crue montées sans cintre et sans échafaudages.*



a



b



c



d

Hauran qui met en œuvre, d'une façon systématique, un procédé de construction original. Le Hauran manque totalement de bois : se trouvant dans l'impossibilité de couvrir leurs constructions à l'aide d'une charpente, les architectes hauranais ont posé sur leurs murs des plafonds formés de dalles de lave jointives, portées par des séries d'arcs parallèles (Pl. XIV, *a*). On a cherché l'origine de ce procédé de construction (dont on a des exemples depuis le Ier siècle de notre ère) dans l'Arabie méridionale ou l'Abyssinie. En fait, comme on retrouve ce même système dans toute la région de Damas et dans l'Antiliban, sous la forme d'un solivage de troncs de peuplier porté exactement comme les dalles de lave des plafonds hauranais, ces derniers ne sont sans doute que la traduction en pierre d'une formule de charpenterie déjà connue en Syrie à une date reculée.

Ces deux écoles provinciales sont d'une importance restreinte et l'évolution de l'architecture syrienne se suit d'une façon assez claire si l'on s'en tient aux seuls édifices de Damas et d'Alep.

Ceux-ci s'opposent constamment les uns aux autres, à la fois par leurs matériaux, par les méthodes de construction, par les goûts qui ont inspiré leur décoration, et par les influences étrangères qu'ils ont subies. L'explication de ce contraste est donnée en premier lieu par le *milieu géographique*.

Damas est située sur le revers oriental de l'Antiliban, au bord d'un fleuve relativement abondant dont les eaux ont permis de créer tout autour de la ville, grâce à un système ingénieux d'irrigation, une oasis de vingt kilomètres de long, plantée d'arbres de nos climats : abricotiers, noyers, mûriers, etc. Damas tire de ces vergers une grande quantité de bois de construction (exclusivement du peuplier, que l'on cultive en pépinières jusqu'à ce que le tronc ait atteint une vingtaine de centimètres de diamètre). Par contre, la pierre à bâtir est d'une qualité médiocre : la montagne qui domine la ville ne fournit guère qu'un calcaire crayeux, sujet à s'écraser sous une charge un peu forte ou à se désagréger sous l'effet des intempéries.

Ces conditions géographiques particulières (presque uniques en Syrie) font qu'à Damas on bâtit de préférence en bois. La maison de Damas est faite d'une armature de troncs de peupliers entre lesquels on empile des briques crues; un enduit de terre et de paille hachée recouvre le tout (Pl. XIV, *c*). Ce procédé de construction rudimentaire n'est pas nouveau : dès le XIe siècle, des voyageurs orientaux s'étonnent de ce que Damas soit une ville « bâtie en boue » et certains indices laisseraient croire qu'il en était déjà de même au cours de l'antiquité.

La loi de l'économie de l'effort voulait que l'homme utilisât de préférence à Damas, les matériaux légers, faciles à travailler, peu coûteux, que la nature lui offrait : le milieu était donc peu favorable au développement d'une école architecturale vigoureuse, car la construction monumentale exige l'emploi de la pierre ou de la brique : le bois est trop périssable, en même temps que trop facile à travailler pour provoquer les efforts et les recherches qui sont à la base de tout perfectionnement technique.

Alep s'élève sur le rebord d'un vaste plateau, à l'endroit précis où il se relève jusqu'à former une ligne de hauteurs assez considérables. Toute cette région, plateau et montagne, manque d'eau et par conséquent de bois. A Alep même, les maigres jardins de la banlieue ne comportent guère que des pistachiers, des figuiers, des oliviers, toutes essences méditerranéennes accoutumées à la sécheresse, mais que leurs troncs rabougris et leurs branches tortueuses rendent impropres à la construction. Quant au pin dit « d' Alep », il s'en trouve partout, sauf là. Cette pénurie de bois de charpente devait naturellement conduire les hommes à en éviter l'emploi dans toute la mesure du possible. Dans les villages de la plaine (et même dans de petites villes, comme Sermin) les maisons sont formées de coupoles ovoïdes, en brique crue, montées sans cintre et sans échafaudage (PL. XIV, *d*); la porte seule est en bois, quand elle n'est pas faite d'une dalle de pierre, ou de plaques de fer-blanc. Mais dans la montagne, où le roc affleure partout, on trouve en abondance une excellente pierre à bâtir; un calcaire compact, assez tendre à l'extraction mais durcissant vite à l'air et qui prend avec le temps une belle patine mordorée. On construit donc la maison en pierre et on la voûte pour éviter l'emploi d'un plafond; les maisons des villes, comme Alep ou Ma'arra, ne se distinguent de celles des villages que par un plus grand souci du confort et certaines recherches esthétiques : les procédés de construction sont exactement les mêmes (FIG. 8).

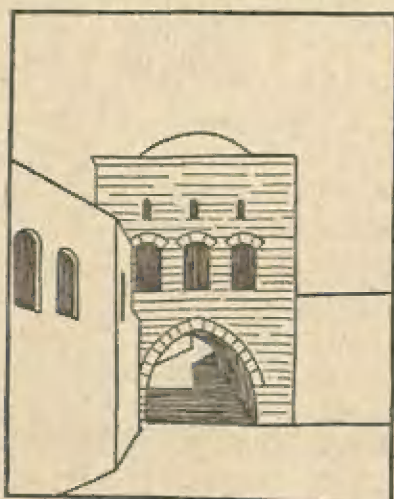


FIG. 8. — Ma'arrat en-No'mân, détail d'une maison. — Construction en pierre de taille, emploi de la voûte; recherche de l'effet architectural.

Alep était ainsi prédestinée par le milieu géographique à devenir le foyer d'une architecture de pierre : de fait, ses maçons, qui étaient déjà réputés au moyen âge pour leurs qualités professionnelles, sont encore aujourd'hui les meilleurs de toute la Syrie et c'est à eux que l'on fait appel pour tous les travaux délicats.

Nous remarquons donc, dès l'origine, entre Alep et Damas des divergences profondes qui vont s'accentuer toujours davantage sous l'influence des *circonstances historiques*.

Damas a toujours été, depuis la conquête arabe, le centre politique et intellectuel de la Syrie. Son rôle économique est à peu près nul; elle est, sans doute, le grand marché des blés du Hauran, elle fut aussi, autrefois, une ville industrielle, exportant des produits manufacturés, mais elle n'a jamais occupé dans l'histoire du commerce mondial la place d'Alexandrie ou d'Alep. La valeur stratégique de son site est nulle. La vraie signification de Damas est d'être la capitale administrative du pays.

Ce fait est gros de conséquences, car l'art de l'Islam est essentiellement un art dynastique et les influences culturelles subies par un pays musulman dépendent étroitement de l'attraction politique à laquelle ce pays est soumis; seules les capitales deviennent les foyers d'un art et d'une pensée capables de rayonner. Cette qualité de résidence du souverain qui est l'apanage de Damas depuis douze siècles à influé d'une manière décisive sur l'histoire artistique de cette ville. Elle lui a valu d'être soumise plus que toute autre à des influences extérieures, d'autant plus puissantes que l'architecture locale, dépourvue à la fois de vigueur et de traditions, leur offrait un terrain facilement perméable. Les circonstances historiques ayant voulu que ces influences fussent exercées par des villes qui bâtissent en brique (Bagdad et le Caire), les caractères propres de l'architecture de Damas, loin de s'atténuer avec le temps, se sont exagérés sous l'action des influences étrangères.

L'art de la Syrie du Nord demeure beaucoup plus personnel. La raison en est avant tout dans l'existence à cette place, au cours des siècles qui ont précédé la conquête arabe, d'une école artistique pleine de vigueur dont le développement s'est trouvé favorisé dans une large mesure par les conditions géographiques que nous avons rappelées plus haut. Il suffira de rappeler ici la plus remarquable de ses œuvres : l'église de Saint-Siméon le Stylite. La Syrie septentrionale pouvait donc mettre au service de l'art musulman une tradition architecturale vieille de plusieurs siècles et demeurée bien vivante. L'examen le plus superficiel des monuments médiévaux de cette région montre combien ils se rattachent étroitement aux édifices chrétiens qui les avaient précédés : les méthodes de construction et le décor procèdent des mêmes techniques, des mêmes goûts et du même esprit. C'est dans l'architecture civile, toujours plus archaïsante que l'architecture religieuse parce qu'elle échappe davantage à l'emprise gouvernementale, qu'on saisit le mieux cette parenté; tandis que les bains, par exemple, sont à Damas des constructions de style mésopotamien, bâties en brique et couvertes par des coupoles, les bains d'Alep, bâtis en pierre et couverts par des plafonds de dalles, reproduisent presque sans variante la disposition et l'aspect des thermes byzantins de la région d'Antioche. Dans ces conditions, il est aisé de comprendre que la Syrie du Nord ait été moins résolument ouverte aux influences étrangères que celle de Damas. Cette dernière, à laquelle son passé n'offrait ni traditions ni sources d'inspiration, devait accueillir volontiers les perfectionnements techniques et les méthodes ornementales élaborées à l'étranger : la première, ayant trouvé depuis des siècles ses moyens d'expression particuliers, pouvait se suffire à elle-même.

Les circonstances historiques étaient d'ailleurs moins favorables qu'à Damas à un apport de disciplines étrangères.

Le rôle traditionnel d'Alep, dans l'histoire de la Syrie musulmane, est d'être non pas une capitale, mais une forteresse et une place de commerce. En raison de sa situation géographique elle défend les passages de l'Euphrate contre des envahisseurs venus de Mésopotamie et cherchant à s'avancer vers

Damas et l'Égypte, ou bien elle constitue pour la Mésopotamie une tête de pont en territoire syrien. Elle est aussi placée sur une des grandes routes du trafic international : la route du Golfe Persique par la vallée de l'Euphrate, et elle a succédé à Antioche comme point d'arrivée en territoire méditerranéen des marchandises de l'Inde. Il en est résulté pour les Alépins une tournure d'esprit particulière, qui les détourne de la vie intellectuelle au profit du négoce, et cela avec d'autant plus de facilité qu'il n'y a pas ici, comme à Damas, la cour d'un souverain puissant pour entretenir une activité littéraire et artistique. En outre, l'architecture s'est trouvée aiguillée, à Alep, vers la fortification et les constructions commerciales, dans lesquelles l'exacte adaptation du monument à ses fins prime la recherche esthétique (Pl. XV, *a*, *b*). Le manque d'intérêt des Alépins pour les choses de l'art et le caractère spécial de la commande, d'ordre strictement utilitaire, joints à l'existence d'une école architecturale en pleine possession de ses procédés, allaient donc soustraire Alep, dans une certaine mesure, aux influences étrangères.

Celles-ci s'exerceront néanmoins, à diverses reprises. Au temps des Hamdanides, lorsqu'Alep deviendra momentanément la capitale d'un petit royaume, puis sous les Atabegs seljoukides, l'ambiance politique placera la Syrie du Nord dans la dépendance culturelle de la Haute-Mésopotamie. Mais Édesse, Nisibîn, Mardin, Sindjar ont été, avant la conquête arabe, des centres de la culture syriaque au même titre qu'Antioche. Grâce à cette communauté de traditions, l'architecture de la Haute-Mésopotamie présente des affinités remarquables avec celle de la Syrie du Nord et l'influence qu'elle exerce sur Alep a pour effet d'accentuer encore les caractères propres de ses monuments, au lieu de les atténuer.

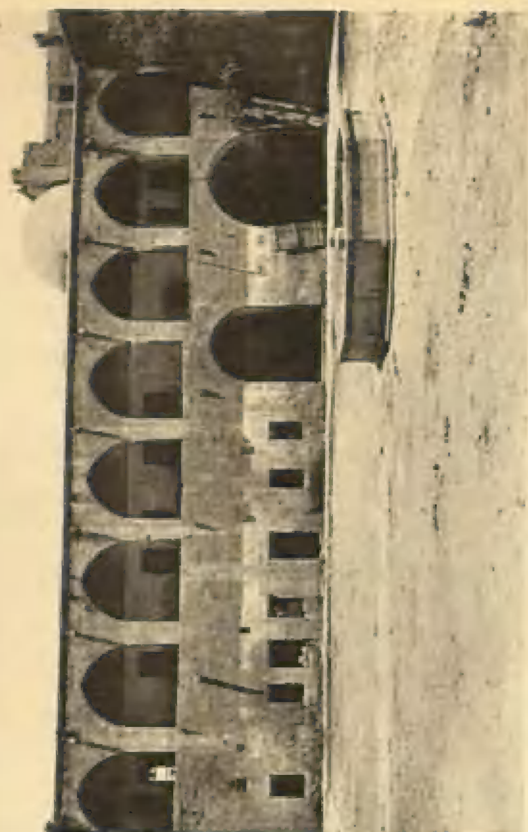
Aussi les enseignements que l'on peut tirer de l'étude des monuments syriens sont-ils très différents, suivant l'école à laquelle ces monuments appartiennent.

Ceux d'Alep forment un groupe très homogène, très personnel ; ils retracent fidèlement les tendances de la tradition locale et permettent de discerner les nuances particulières à l'esprit syrien. Ils sont spécialement intéressants pour l'histoire de l'architecture envisagée du point de vue des techniques.

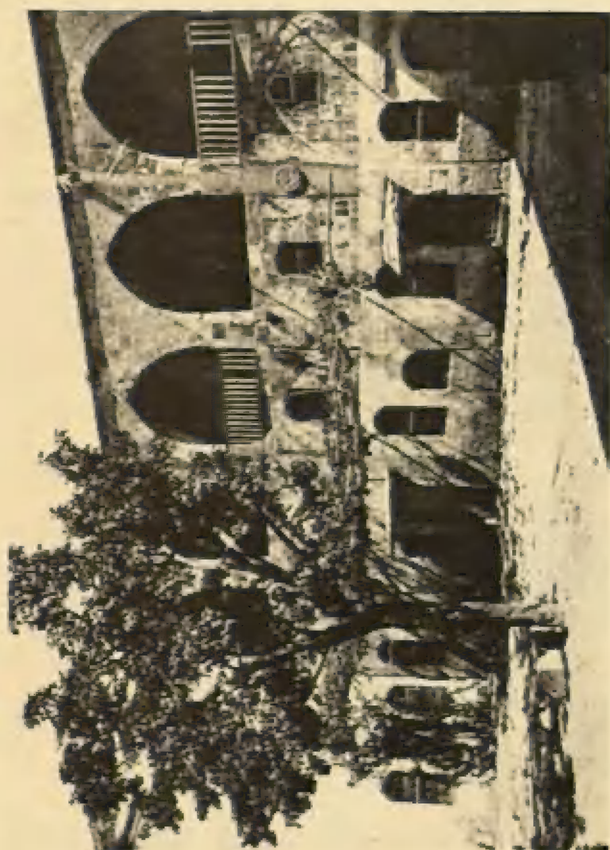
Les monuments de Damas, d'un art plus cosmopolite, plus profondément pénétré d'influences étrangères, se laissent plus facilement ranger dans le grand

PLANCHE XV

Alep : a, *Khan de Khâir-Beg (1514) : la cour.* — b, *Khan de Qourd-Beg (second quart du XVIe siècle) : la cour. Architecture commerciale et utilitaire, atteignant à l'effet monumental grâce à son caractère logique et à l'harmonie des proportions.* — c, *Construction des coupoles à l'époque ayyoubide. Passage au cercle au moyen de deux zônes à 12 et 24 côtés. Tambour bas en pierre, coupole en brique ou en pierre.* — d, *Machhad d'al-Hosayn (dernier quart du XIIe siècle) : le mihrab. Décor passementé sans effet de polychromie.* — e, *Madrasa du Paradis* (1235) : *l'iwân vu des terrasses. Voûte de 10 mètres de large, ouverte sur la cour.*



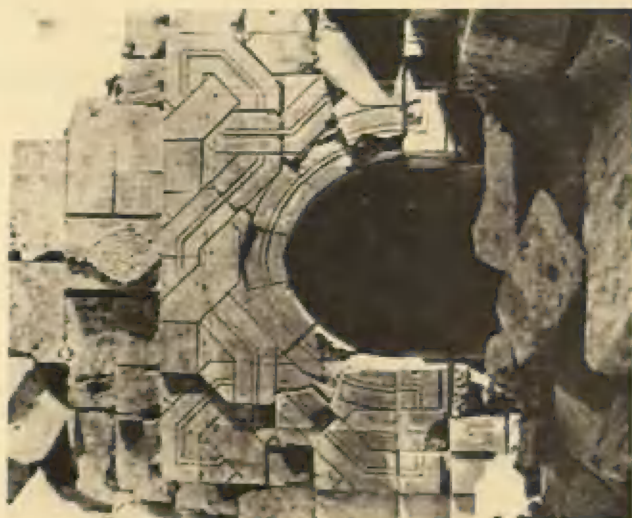
b



a



e



d



c

cadre de la civilisation musulmane; ils permettent de définir plus exactement les contacts culturels entre la Syrie et les pays voisins et de rattacher l'histoire de l'art aux grands courants de la pensée orientale. Ils offrent moins d'intérêt pour l'histoire de l'architecture que pour l'histoire de l'ornement.

Au surplus, ces deux écoles ont toujours réagi l'une sur l'autre, à toutes les époques, et on doit, pour avoir de l'art syrien une vision à la fois claire et exacte, les confronter sans cesse et ne jamais les étudier isolément.

II

Après avoir indiqué quels sont les caractères généraux de l'architecture syro-musulmane, nous allons tracer les grandes lignes de son évolution depuis le XIe siècle jusqu'à nos jours.

Si nous avons choisi cette date du XIe siècle comme point de départ de notre étude, ce n'est pas d'une façon arbitraire : il est à cela deux raisons. En premier lieu, c'est que les monuments de l'époque omeyyade (VIIIe siècle), les premiers qui aient été élevés pour les musulmans après leur prise de contact avec le monde civilisé, doivent — si l'on veut les interpréter d'une manière satisfaisante — être étudiés dans le grand cadre des origines de la civilisation musulmane, question bien trop vaste, bien trop controversée aussi, pour être abordée ici. C'est aussi que les dynasties qui ont succédé aux Omeyyades ne nous ont laissé aucun document utilisable. Sous les Abbassides, la Syrie est systématiquement délaissée, pour des raisons politiques : on bouleverse les tombeaux des califes de Damas, on démolit leurs constructions, on efface leurs noms dans les inscriptions et, naturellement, on n'élève plus de grands édifices dans cette province qui n'a pas la faveur du calife. Les monuments bâtis par les Toulounides ont été plus tard incendiés au cours d'émeutes. Enfin, la domination fatimide est une période de troubles et d'anarchie; elle coïncide en outre avec l'apparition des Croisés; circonstances nettement défavorables à l'épanouissement des arts. Bref, il ne nous reste de ces quatre siècles que de rares inscriptions et quelques fragments décoratifs dont l'étude ne saurait être que stérile en l'absence de l'œuvre architecturale qui les portait.

Notre étude commencera donc avec les premiers monuments qui forment un groupe susceptible de nous fournir autre chose que des indications de détail : ceux qui ont été élevés à la fin du XIe siècle.

A partir de cette date, l'histoire de la Syrie se trouve naturellement divisée en trois grandes périodes par trois événements importants : 1° l'apparition des Turcs Seljoukides dans l'Orient méditerranéen (dernier quart du XIe siècle); 2° l'invasion mongole de 1260; 3° la conquête ottomane de 1516.

Chacun de ces événements, en faisant entrer en jeu de nouveaux facteurs et de nouvelles influences, s'est trouvé provoquer une rupture plus ou moins brusque de la tradition artistique : l'histoire architecturale de la Syrie se trouve

donc, elle aussi, divisée — et non d'une manière arbitraire — en trois grandes périodes, que nous appellerons, du nom des dynasties auxquelles elles correspondent :

1° *Période des Atabegs et des Ayyoubides* (fin du XIe siècle à 1260);
2° *Période des Mamelouks* (1260 à 1516);
3° *Période ottomane* (de 1516 à 1918).

Nous allons définir les caractères de chacune de ces périodes.

Les Atabegs et les Ayyoubides

L'histoire architecturale de cette période s'explique en grande partie par la Mésopotamie.

Comme on l'a déjà dit, la domination fatimide se marque, en Syrie, par de graves désordres. La population supporte mal le joug des Égyptiens hérétiques et la brutalité de leurs soldats berbères; le pays est perpétuellement secoué par des révoltes sanglantes et demeure livré aux entreprises d'aventuriers, ainsi qu'aux dévastations des Bédouins qu'enhardit la faiblesse du gouvernement et qui finiront par se partager la Syrie.

Dans ce chaos, on voit apparaître peu à peu une nouvelle puissance qui va, à la longue, réduire toutes les autres, faire l'unité du pays et lui donner une organisation politique solide : les *Turcs Seljoukides.*

Venus d'Asie Centrale en traversant l'Iran, les Seljoukides ont pris Ispahan, puis Bagdad, et assuré leur fortune en délivrant le calife abbasside de la tutelle des Bouides chiites, auxquels ils se sont d'ailleurs substitués : tout en entourant le calife de marques de déférence et en proclamant leur désir de restaurer son autorité par le triomphe de l'Islam sunnite, ils détiennent entièrement le pouvoir et sont en réalité les maîtres incontestés de l'Irak. Leur empire se trouve définitivement constitué avec le sultan Malik-Châh et son vizir, le grand homme d'État Nizâm al-Molk.

Malik-Châh donne Damas à un de ses frères, qui y fonde une petite dynastie, et la Haute-Mésopotamie à un de ses principaux officiers *(atabegs)*, qui s'empare d'Alep. En partant de cette base, le fils et le petit-fils de cet atabeg étendent peu à peu leur action à toute la Syrie et jusqu'à Damas, d'où ils chassent les princes locaux, comme eux d'anciens officiers seljoukides. Au temps du grand atabeg Noûr ad-Din, le maître de Saladin, l'unification de la Syrie s'est faite entre leurs mains et ils commencent à étendre leurs entreprises jusqu'à l'Égypte. Ils sont, sans doute, toujours soumis à la suzeraineté des sultans seljoukides (eux-mêmes n'ont pas le titre de sultan) mais sont en réalité entièrement maîtres des provinces qu'ils ont conquises.

Encore quelques années et Saladin, profitant à la fois de la jeunesse du fils de Noûr ad-Din, de la faiblesse des successeurs de Malik-Châh, qui épuisent leurs forces dans des querelles intestines, et du prestige que lui vaut auprès du calife la prise de Jérusalem sur les Francs, secouera définitivement la suze-

raineté seljoukide et réunira sous son autorité l'Égypte, la Syrie, le Yémen, le Hedjaz et la Haute-Mésopotamie. Le partage de cet empire sera parfois l'occasion de luttes sauvages entre ses fils et ses neveux — les *sultans ayyoubides* — mais aura du moins pour effet de détacher la Syrie de la Mésopotamie et de lui faire reprendre son ancienne place dans le monde méditerranéen.

L'apparition des Turcs seljoukides est un événement d'une importance capitale dans l'histoire du Moyen Age oriental. Non seulement elle marque la fin irrémédiable de la suprématie des Arabes, dont le rôle historique va désormais passer aux Turcs, mais encore ces nouveaux venus apportent avec eux deux formules qui vont se maintenir jusqu'à la conquête ottomane du XVI[e] siècle, en donnant à l'Orient méditerranéen sa physionomie caractéristique. Pendant quatre siècles toutes les dynasties qui leur succéderont adopteront leur organisation — une sorte de féodalité militaire encore bien mal connue — et leur attitude politique : la *défense de l'Islam orthodoxe* contre les infidèles et les hérésies chiites.

Cette attitude politique des Seljoukides va se traduire en Syrie par l'introduction d'un nouveau type monumental : *la madrasa*. Née dans la Perse orientale dans les dernières années du X[e] siècle, la madrasa était à l'origine une école privée. Les Seljoukides, comprenant que le meilleur moyen d'établir solidement leur domination était de modeler les esprits de leurs sujets dans le sens même de leur politique, en font une institution d'État, destinée à leur fournir des fonctionnaires. On y enseigne les sciences musulmanes : lecture du Coran et exégèse, tradition, jurisprudence, bref toutes les disciplines qui sont à la base de cet Islam orthodoxe que les souverains entendent faire triompher. Ils bâtissent des collèges dans toutes les villes de leur empire, mais c'est surtout la Syrie qui en est dotée par les soins des Atabegs, puis des Ayyoubides, continuateurs de leur politique. Car là il ne s'agit plus seulement de donner un nouvel essor à des études tombées dans l'oubli : il faut, pour asseoir l'autorité du calife abbasside, abattre les sectes chiites qui se sont rendues maîtresses absolues du pays. En Syrie, la madrasa devient un instrument de propagande, un moyen de combat : c'est elle qui sera l'agent de la restauration de l'Islam sunnite.

C'est pourquoi Noûr ad-Din, puis Saladin et les princes de sa famille, créent des collèges systématiquement, par centaines. A Alep et à Damas ils sont si nombreux qu'ils encombreraient la ville si on ne les groupait en « quartier des écoles » en dehors des remparts, dans un isolement propice à l'étude et à la méditation.

Ces madrasas syriennes ne sont pas bâties suivant un plan-type : leur importance, et par conséquent leur agencement, dépend essentiellement de la richesse ou de la générosité de leur fondateur. Par ailleurs, la plus grande latitude est laissée aux constructeurs, dans l'élaboration de leur plan, par les conditions dans lesquelles l'enseignement est donné en Orient, enseignement purement verbal, qui ne nécessite ni mobilier ni matériel scolaire. Les élèves

se groupent en « cercles » autour du professeur, accroupis sur le sol, et posent leur papier, s'ils désirent écrire, sur la paume de leur main ouverte : n'importe quel local propre à la réunion de plusieurs personnes peut donc servir de salle de cours. Aussi certains collèges ne comportent-ils qu'une petite salle couverte

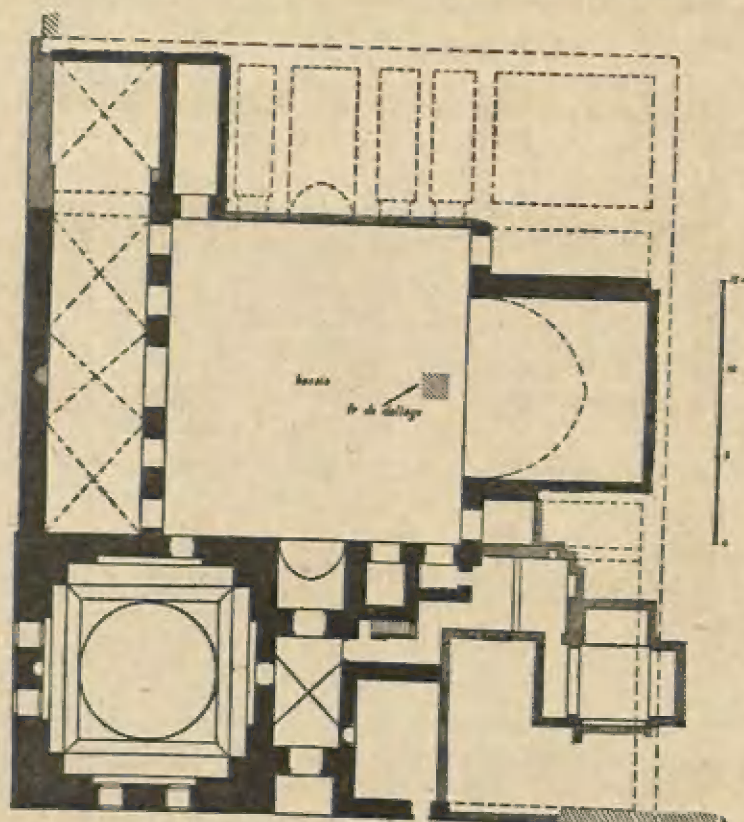


FIG. — 9. DAMAS, Madrasa 'Adiliya (achevée en 1222). — Mausolée à coupole, salle de prière, cellules des professeurs et des étudiants, iwân et salle voûtée.

par une coupole; d'autres n'étaient qu'une maison d'habitation constituée wakf. Mais ceux qui ont été fondés par les souverains répondent au programme d'une façon plus complète et plus intéressante (FIG. 9 et 9*bis*). Ils comportent presque toujours un *iwân*, immense niche ouverte sur la cour et où se donnent les cours durant la belle saison (PL. XV, *e*) : c'est l'élément caractéristique de la madrasa. Il est souvent doublé d'une salle voûtée qui le remplace pendant l'hiver comme local d'enseignement. Une petite chapelle, avec un bassin à ablutions, son complément indispensable, permet aux étudiants de faire les prières rituelles. L'édifice comprend aussi, parfois, une série de petites cellules destinées au logement des professeurs et des élèves. Enfin, il est presque de règle que le fondateur réserve, dans un angle de madrasa, une salle à coupole où il recevra la sépulture : il s'assure ainsi, comme le dit une inscription d'Alep, « la récompense réservée à l'étude et à l'enseignement des sciences islamiques

et la bénédiction qui s'attache à la récitation du Coran ». Ces collèges funéraires sont de beaucoup les plus nombreux.

En même temps, on bâtit des *couvents* (khânaqâh, ribât) : leur agencement est à peu près le même que celui de la madrasa, mais une plus grande importance y est donnée aux cellules destinées au logement des soufis.

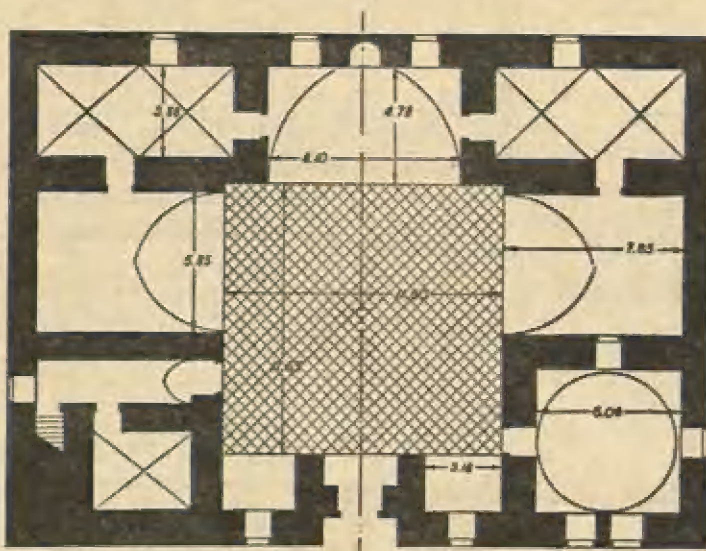


Fig. 98*bis*. — Damas, Madrasa Sâhibiya (entre 1233 et 1245). — Mausolée à coupole, salle de prière, deux iwâns et deux salles voûtées, latrines.

Tous ces monuments témoignent d'influences étrangères très accentuées : c'est que le collège et le couvent constituaient deux types d'édifices absolument nouveaux pour les architectes syriens et ceux-ci, pour réaliser correctement le programme qui leur était imposé, s'inspirèrent des collèges et des couvents qui avaient été bâtis précédemment par les Seljoukides dans d'autres pays. Ils allèrent naturellement chercher leurs modèles dans les régions avec lesquelles l'ambiance politique les mettait plus immédiatement en rapport, c'est-à-dire la *Mésopotamie;* mais cette influence mésopotamienne ne s'exerça pas de la même façon à Alep et à Damas.

Les Atabegs qui gouvernent Alep viennent de Mossoul : c'est dans la Haute-Mésopotamie qu'ils choisissent leurs collaborateurs, officiers et professeurs, et c'est à cette même région que les architectes d'Alep demandent de fournir le prototype du collège qu'ils reproduiront ensuite dans leur ville natale. Mais, fait capital, ils ne copient pas servilement les monuments qu'ils ont vus : sûrs d'eux-mêmes, ils leur empruntent seulement des éléments de plan et des motifs décoratifs, et ils n'adoptent les procédés de construction mésopotamiens que dans la mesure où ils leur paraissent indissociables du nouveau type de monument qu'ils doivent imiter. Chaque fois qu'ils le peuvent

ils ont recours à leurs formules traditionnelles, qui ont fait leurs preuves et leur sont plus familières.

La madrasa d'Alep est donc en *pierre de taille*, de grand appareil presque toujours (Pl. XV, *e*); la brique n'y est mise en œuvre que pour l'exécution de certains éléments mésopotamiens, quand ceux-ci sont pas traduits en pierre. Les coupoles sont portées par quatre *glacis triangulaires* de surface plane, montés sur chacun des angles de la surface à couvrir et brisés, suivant la diagonale de cette surface, de façon à créer un plan dodécagonal d'où l'on passe facilement au cercle (Pl. XV, *c*). Ces glacis ne sont pas autre chose qu'une dégénérescence du pendentif sphérique de Sainte-Sophie, déjà connue et employée, dit-on, par les constructeurs byzantins. Très souvent leur surface se charge de grandes *alvéoles* (Fig. 10), d'une composition très simple, imitées d'œuvres mésopotamiennes en brique : ces alvéoles, simple modelé décoratif ne jouant aucun rôle dans la structure, sont employées avec une prédilection marquée pour couvrir la niche des portails (Pl. XVI, *b*). Elles sont fréquemment le seul ornement de l'édifice car l'architecture de cette époque, volontairement sobre et dépouillée, ne laisse guère de place à la fantaisie. Son idéal artistique est dans la réalisation satisfaisante du programme, la perfection des techniques, la mise en œuvre impeccable des matériaux, et dans l'effet monumental obtenu par la recherche des volumes harmonieux, et le jeu des baies sur les grandes surfaces lisses des murailles : art grave jusqu'à l'austérité (Pl. XV, *e*, XVI, *a*), mais plein de grandeur et qui satisfait pleinement nos goûts actuels en matière d'architecture. Parfois cependant cet art s'égaie et taille dans la pierre de ses façades et dans le bois des linteaux, ou autour de la niche des mihrabs, quelque discret ornement, mais celui-ci reste toujours dans la note traditionnelle : ici, ce sont des pampres

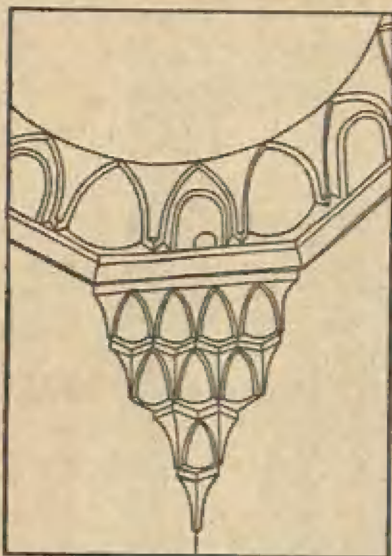
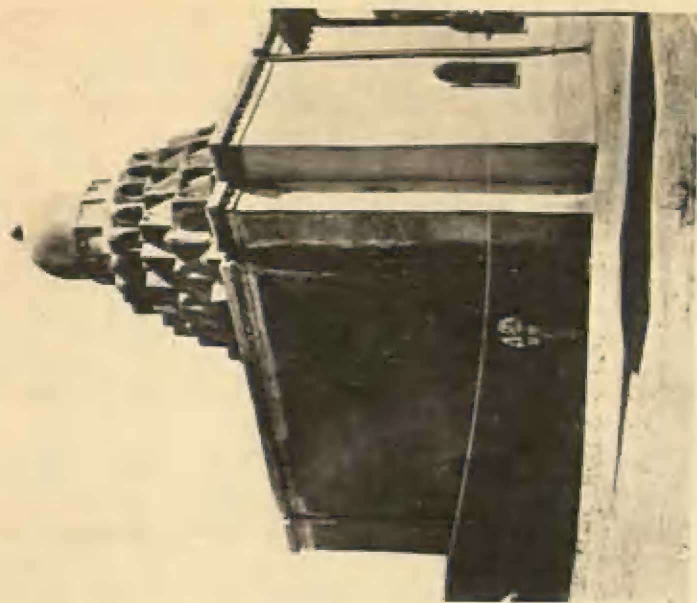


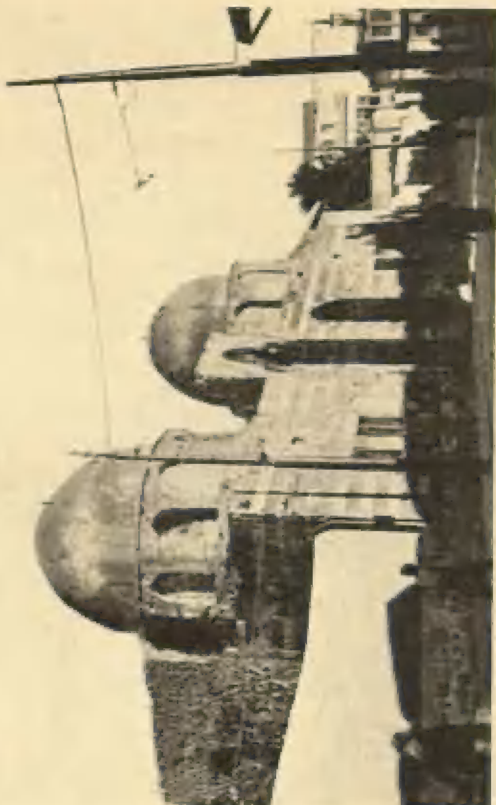
Fig. 10. — Alep. Madrasa Zâhiriya — Hors les Murs (1217); glacis alvéolés. — Simplicité de la composition, grandes dimensions des alvéoles.

PLANCHE XVI

Alep : a, *Madrasa Kamâliya (achevée en 1251) : la cour. Beauté de l'appareil, simplicité et robustesse de l'ensemble.* — b, *Madrasa Badriya* (?) *(premier quart du XIIIe siècle) : le portail. Simplicité des alvéoles, logique de la composition; la demi-coupole demeure l'élément principal.*

Damas : c, *Madrasa Nouriya* (1172): *la coupole funéraire. Coupole d'alvéoles copiant des modèles mésopotamiens.* — d, *Grande-Mosquée de Manjak* (1368) *: la cour. Pauvreté des matériaux, banalité de l'inspiration, caractère mesquin de l'édifice.* — e, *Mausolée anonyme (début du XVe siècle). Composition pittoresque, façade polychrome.*


c


d


b


e


a

ou des rinceaux portant des fleurons et des grappes, entremêlés d'un feston géométrique, ou des inscriptions en coufique décoratif de style fatimide (Fig. 11), bientôt remplacées par une écriture cursive plus sobre, mais d'une calligraphie

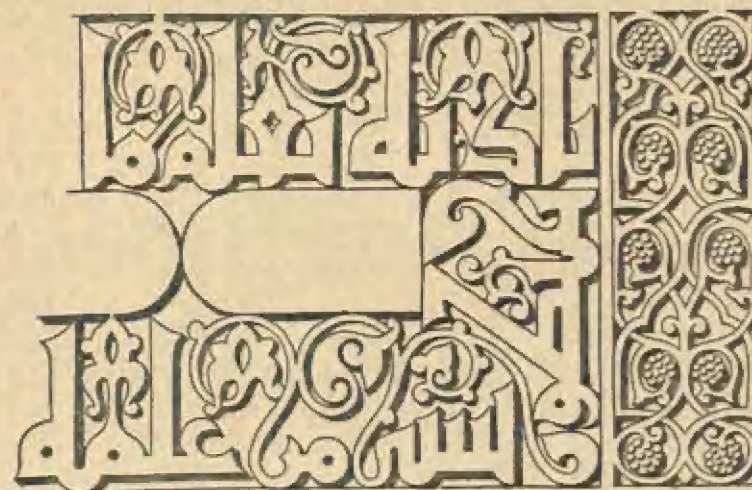


Fig. 11. — Alep. Tombeau (vers 1125); détail de l'ornement. — Sculpture sur pierre; inscription coufique et entrelacs de style fatimide.

magnifique; là, ce sont de vastes panneaux d'entrelacs rappelant la passementerie (Pl. XV, *d*), relevés d'incrustations de marbre gris et jaune, d'une polychromie très atténuée qui laisse à la ligne toute sa valeur.

Au contraire, Damas demeure, jusqu'à l'arrivée de Noûr ad-Din, au pouvoir de princes originaires de Bagdad et qui ont conservé des relations très étroites avec la cour du calife abbasside et celle du sultan seljoukide. C'est donc dans la Basse-Mésopotamie, en Irak, que les architectes damasquins iront chercher leurs sources d'inspiration. Ils seront d'autant mieux préparés à s'assimiler les méthodes de la construction en brique (le matériau utilisé normalement, de temps immémorial, dans la Basse-Mésopotamie) qu'ils sont accoutumés par des traditions millénaires à employer des matériaux légers. En outre, il semble bien que Toulounides aient contribué à introduire à Damas, comme en Égypte, les disciplines artistiques de l'Irak. Pour toutes ces raisons, l'emprise mésopotamienne est ici beaucoup plus forte qu'à Alep et on adopte non seulement les types monumentaux, mais encore les procédés techniques et le style décoratif de l'Irak.

Au début du XIII[e] siècle, ces influences mésopotamiennes cessent de s'exercer : c'est que la Syrie a trouvé, avec Saladin, un semblant d'unité politique : les relations avec Bagdad sont beaucoup plus lâches, tandis que les rapports avec Alep deviennent plus fréquents et plus étroits. D'où une influence sans cesse grandissante de l'architecture de la Syrie du Nord, qui s'impose grâce

à sa supériorité technique et étend son domaine, au delà de la Syrie centrale, jusqu'à l'Égypte. La pierre, avec toutes ses conséquences esthétiques, prend de plus en plus d'importance dans la construction monumentale.

A Damas, on bâtit donc durant tout le XIIe siècle en *matériaux légers :* moëllons, brique et bois; un enduit de plâtre dissimule le manque d'homogénéité de la maçonnerie. Dès que l'influence d'Alep commence à se faire sentir, l'appareil devient plus grand et la pierre élimine rapidement la brique qui n'est plus employée, finalement, que dans les coupoles. Celles-ci sont montées, suivant la coutume mésopotamienne, sur des *niches d'angles,* dérivées de la trompe sassanide, qui créent un plan octogonal d'où l'on passe au cercle par l'intermédiaire d'une seconde zone polygonale à seize côtés (FIG. 12); ces deux tambours sont souvent ornés, à l'extérieur, de petites niches en coquille modelée dans le mortier, comme jadis les monuments de Samarrâ.

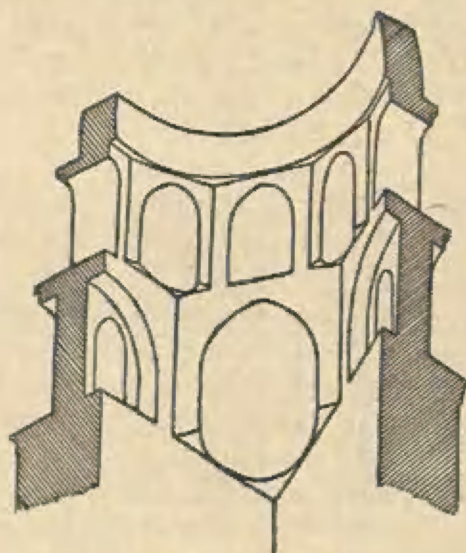


FIG. 12. — DAMAS : construction des coupoles à l'époque ayyoubide (schéma). — Passage du carré au cercle au moyen de deux zônes polygonales (huit et seize côtés) créées par des niches. Cube de base en pierre : zônes polygonales et calotte en brique.

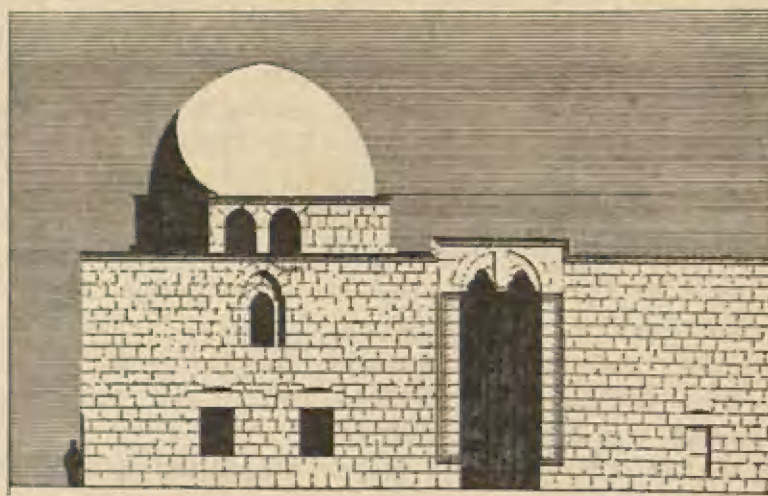


FIG. 13. — DAMAS. Madrasa 'Adiliya (achevée en 1222) : la façade. Type du monument damasquin élevé sous l'influence de la Syrie du Nord : perfection de l'appareillage, coupole sur glacis et tambour de pierre, sobriété du décor; sous la niche du portail, appareil polychrome.

Les alvéoles sont rares, surtout au XIIe siècle : elles sont alors faites en brique et en mortier, comme les modèles mésopotamiens qu'elles reproduisent servilement (PL. XVI, *c*); plus tard, les architectes d'Alep introduiront dans la Syrie Centrale la mode des grandes alvéoles de pierre qui sont depuis longtemps un de leurs motifs favoris. Leur exemple, en outre, fera perdre aux Damasquins un peu de leur timidité (FIG. 13), sans que leurs compositions atteignent jamais l'ampleur de celles de la Syrie du Nord. Conséquence inéluctable des méthodes de construction adoptées, le *décor* tient une large place dans les monuments de Damas, car l'enduit de *plâtre* qui couvre les parois n'est guère d'un aspect plus riche que les les moellons et les briques qu'il est chargé de dissimuler. Il appelle donc une ornementation qui sera tantôt peinte (FIG. 14), tantôt (et c'est de beaucoup le cas le plus fréquent) sculptée : des motifs, empruntés souvent au répertoire décoratif de l'Irak, meublent les écoinçons des arcs et des défoncements des coupoles, ornent la niche des mihrabs, suivent les arêtes des voûtes (PL. XIII, *c* et PL. XVI, *a*, *b* et *c*). Le *bois* des linteaux, des portes, des minbars et des cénotaphes s'offre aussi au ciseau des artistes : ils y taillent, avec une virtuosité que l'Orient n'avait plus connue depuis le temps des Fatimides, soit des enroulements de feuillages stylisés, dérivés par évolution des entrelacs byzantins et coptes (FIG. 4), soit de ces décors « à défoncement linéaire » hérités, par l'intermédiaire de l'Irak, de l'art mésopotamien de l'époque abbasside (PL. XVI, *d*). Des vitraux, formés de plaques de verre coloré serties dans des dalles de plâtre ajourées, complètent la décoration intérieure de l'édifice. A l'extérieur, celui-ci reçoit aussi sa parure : depuis le début du XIIe siècle, des incrustations de pierre noire ou rouge, de plus en plus nombreuses et compliquées, égaient la maçonnerie des façades; cette *polychromie de l'appareil*, qui est un élément de décoration spécifiquement damasquin, ne tarde pas à gagner en importance, à tel point que dans la première moitié du XIIIe siècle la coutume s'introduit de bâtir les portails en assises alternées de basalte et de calcaire (FIG. 13). L'architecture des époques postérieures tirera un large parti de cette innovation.



FIG. 14. — DAMAS. Madrasa Farrokhchâhiya (1183); entrelacs peints sur enduit de plâtre. — Fleurons dérivés des feuilles de vigne de l'art byzantin.

Qu'il s'agisse des monuments d'Alep ou de ceux de Damas, que l'on considère les procédés de construction ou la décoration, la période ayyoubide présente dans l'histoire de l'architecture syro-musulmane une importance particulière. Ses œuvres forment un groupe très individualisé, qui appartient en propre à la Syrie et se distingue de la manière la plus nette de la production artistique des pays voisins. Ces œuvres ne sont pas seulement des documents utiles à l'historien des civilisations parce qu'elles lui permettent de juger des influences culturelles subies par la Syrie. Elles sont pour nous le point de comparaison auquel nous devrons rapporter les édifices postérieurs pour déterminer le sens dans lequel a évolué l'architecture, et mesurer cette évolution. Enfin, elles offrent le plus souvent une valeur intrinsèque indiscutable et s'imposent d'une manière particulière à l'historien de l'art grâce à leur distinction, faite avant tout de simplicité et de sincérité.

Les Mamelouks

En 1260 la Syrie est envahie par les armées de Hoûlâgoû, petit-fils de Djengiz-Khan. Se sentant incapable d'arrêter les hordes mongoles, qui dévastent tout sur leur passage, le sultan ayyoubide s'enfuit, et les émirs kurdes de Damas livrent la Syrie au souverain du Caire.

Celui-ci n'appartient plus à la descendance de Saladin. Quelques années auparavant, sous les yeux de saint Louis prisonnier, le sultan d'Égypte a été massacré par sa garde d'esclaves turcs *(mamelouks)*. Ceux-ci lui ont ensuite choisi un successeur parmi eux, fondant ainsi une nouvelle dynastie qui régira l'Égypte, la Syrie et l'Arabie jusqu'au début du XVIe siècle. Dans les premiers temps de leur domination, grâce au prestige personnel de deux grands souverains, Baybars et Qalâwoûn, sous les coups répétés desquels les Croisés devront abandonner la Terre-Sainte, le respect du principe dynastique assure à l'état syro-égyptien une certaine solidité. Mais à l'aube du XVe siècle les *mamelouks circassiens* dont les sultans se sont entourés s'emparent à leur tour du pouvoir : c'est désormais le règne de la violence, et la décadence rapide et irrémédiable. Tout principe dynastique est aboli : le souci de chacun est de s'assurer le trône, et l'histoire de l'Égypte n'est plus qu'une succession de conspirations, de coups d'État, de trahisons et d'assassinats. La situation économique de l'empire, saigné à blanc par la rapacité des sultans et des fonctionnaires au moment même où la découverte du cap de Bonne-Espérance détourne en partie de la Méditerranée le trafic mondial, devient chaque jour plus précaire. Aussi les Mamelouks se trouveront-ils sans force devant les armées ottomanes et seront-ils écrasés après un simulacre de résistance.

L'art syrien de cette époque s'explique tout entier par l'Égypte.

L'État mamelouk est fortement centralisé; c'est à sa capitale, le Caire, qu'est dévolu le rôle principal, c'est là que se font les belles carrières, et par

conséquent les grosses fortunes. Damas, et Alep davantage, ne sont plus alors que des villes de province; les émirs qui vont y fournir la commande sont, à de rares exceptions près, au début de leur carrière administrative et ne disposent pas des mêmes moyens financiers que leurs collègues du Caire : d'où un certain ralentissement de l'activité architecturale, et le caractère mesquin des monuments.

Les anciens esclaves, turcs ou circassiens, qui gouvernent le pays sont des soudards incultes : leur seul désir est de jouir du fruit de leurs rapines; quand ils bâtissent, c'est par ostentation, pour faire éclater leur richesse aux yeux de tous et ils sont totalement incapables d'apprécier sainement une œuvre d'art. Cet état d'esprit provoque la dégénérescence de l'architecture avec une rapidité d'autant plus grande que l'époque manque totalement de profondeur intellectuelle. L'Islam, ayant trouvé sa formule définitive, s'est figé; à partir de ce moment, la pensée musulmane cesse de progresser : on se borne à commenter les vieux textes, à annoter les anciens commentaires, on compile, on rabâche. L'art suit le même mouvement : incapables d'innover, les architectes et les ornemanistes reprennent les vieilles formules, les vieux motifs et les reproduisent indéfiniment, en modifiant leur forme sans en renouveler l'esprit.

Par surcroît, le caractère même de la commande va contribuer au déclin de l'architecture. La madrasa désormais sans objet a disparu : ce qu'on bâtit maintenant, ce sont des mosquées, des mausolées (car dans ces temps où l'assassinat est élevé à la hauteur d'un moyen de gouvernement, chacun tient à assurer sa sépulture) et surtout des *mosquées-funéraires*. Dans ces édifices, la fantaisie peut se donner cours plus librement que dans la madrasa, car ils n'ont pas la même valeur pratique.

La situation est la suivante : des architectes dénués de personnalité sont chargés d'élever, avec des moyens financiers limités, des constructions de caractère strictement ostentatoire pour des parvenus épris avant tout de luxe. Les qualités architectoniques des monuments se trouvent donc sacrifiées à l'aspect extérieur; on recherche l'effet au détriment de la logique du plan et il n'y a plus correspondance entre le décor et la structure. On cherche uniquement à « faire riche », par tous les moyens (de préférence par des moyens économiques). Un monument n'est plus, comme à l'époque ayyoubide, une construction que l'on veut solide et pratique, mais, seulement le support d'une décoration.

C'est à Damas, où les traditions architecturales manquent de vigueur, que ces tendances nouvelles se laissent saisir avec la plus grande netteté. Les premiers monuments mamelouks sont encore bâtis suivant les formules ayyoubides et on compte parmi eux quelques œuvres vigoureuses; mais dès le début du XIVe siècle on note les premiers symptômes de la décadence irrémédiable qui va frapper l'architecture (Fig. 15). Désormais, la construction est bâclée : on en revient aux matériaux traditionnels et les maçonneries, où le bois, la brique et même la brique crue reparaissent, sont d'une qualité détestable (Pl. XVI, *d*). En même temps, on recherche le *pittoresque*, qu'on obtient d'une part en groupant d'une façon illogique les différentes parties

de l'édifice, d'autre part en sacrifiant l'harmonie des proportions à la couleur (Pl. XVI, *e*). Cette recherche du pittoresque, déjà sensible dans les minarets (dont le fût devient polygonal et se charge de balcons et d'encorbellements),

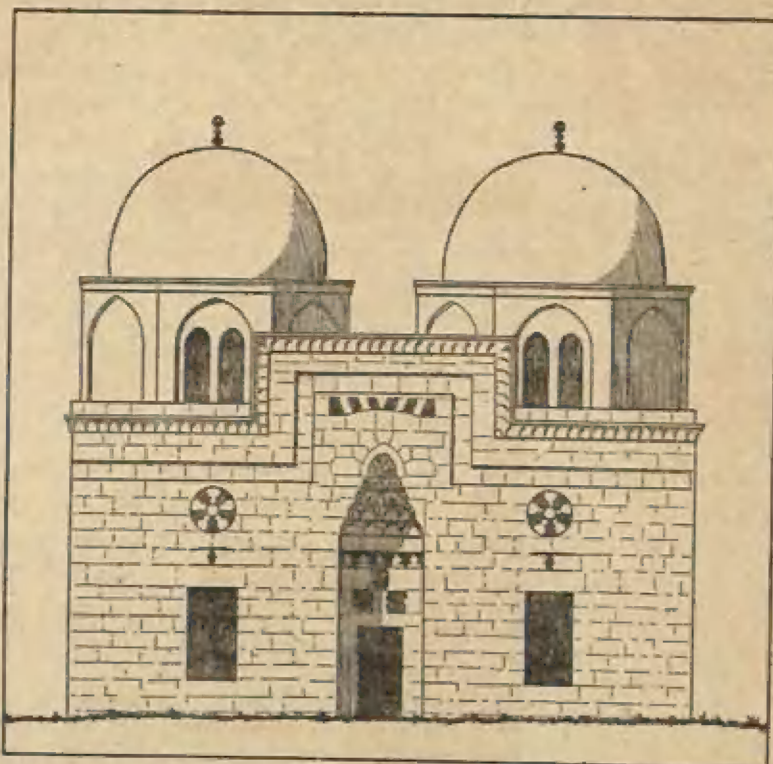


Fig. 15. — Damas. Mausolée de Ketboghâ (1296). — Monument de transition, élevé selon les formules de l'époque ayyoubide (coupoles sur niches d'angles, alvéoles, polychromie discrète) mais contenant déjà en germe toutes les caractéristiques de l'architecture mamelouke (petitesse d'échelle, médiocrité des matériaux, recherche du pittoresque par duplication de la salle funéraire). Le mausolée double : un des types monumentaux que les architectes des siècles suivants vont reproduire à satiété sans y apporter d'autres modifications essentielles qu un développement de la polychromie et une altération des proportions.

PLANCHE XVII

Damas : *Décors de stuc sculpté* : a, *Mausolée de 'Ismat ad-Dîn* (1182) — b, *Mausolée d'Ibn al-Moqaddam* (*avant* 1200); c, *Hôpital d'al-Qaymarî (achevé en* 1258*)*.

Damas : d, *Mosquée des Hanbalites* (*ach.* 1213*) linteau de bois sculpté, décor à défoncement linéaire.* — e, *Mosquée funéraire de Jaqmaq* (1421). *Bandeau épigraphique, stalactites, polychromie de l'appareil, incrustations de marbres de couleur et de faïence bleue.* — f, *Mosquée funéraire d'Ibn as-Saboûnî (ach.* 1464*) : le portail. Alvéoles à stalactites, nappe d'entrelacs polychromes, hauteur démesurée de la niche.*

Alep, *ornements surmontant les fenêtres* : g, *Madrasa Sâhibiya* (1349); h, *maison (XVI[e] siècle). Persistance du décor sculpté.*



a



b



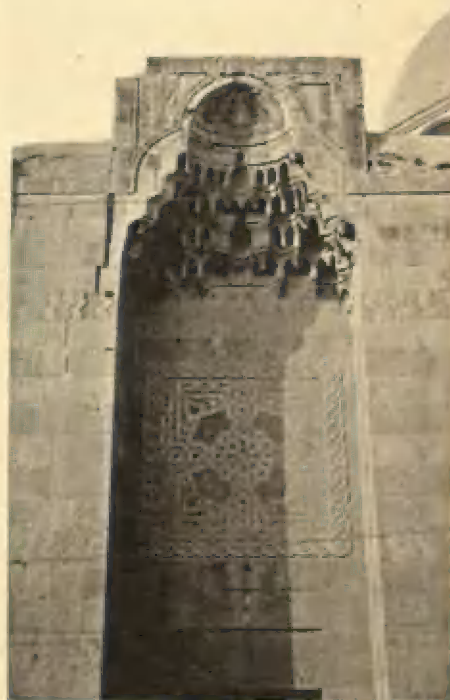
c



d



e



f



g



h

est surtout frappante dans les plans (dont la composition n'obéit le plus souvent qu'à la préoccupation d'obtenir une façade agréablement rythmée (FIG. 16), et dans les portails à alvéoles. Celles-ci se chargent de fines aiguilles de pierre pendante *(stalactites)* et ne visent plus qu'à étonner l'œil par la complexité de leur agencement, envahissant toute la niche tandis que la voûte, qui constitue logiquement l'élément essentiel de la composition, est réduite à une petite conque de profondeur à peu près nulle (PL. XVI, *b*). La *polychromie* gagne en importance avec une déconcertante rapidité : elle envahit toute la façade, — sur laquelle de longs *bandeaux épigraphiques*, en grands caractères élégants et sveltes, mettent déjà une note décorative toute nouvelle, — et elle se complique d'incrustations de marbre rouge, blanc, gris. Bientôt ces matériaux ne paraissent pas assez rutilants et on leur ajoute de la *faïence* bleu turquoise (FIG. 17 et PL. XVII, *e*). A la fin de l'époque mamelouke, la négligence deviendra telle que ces incrustations ne seront même plus exécutées en pierre, mais en *stuc coloré*, maintenu en place par des incisions superficielles du parement. La polychromie ne

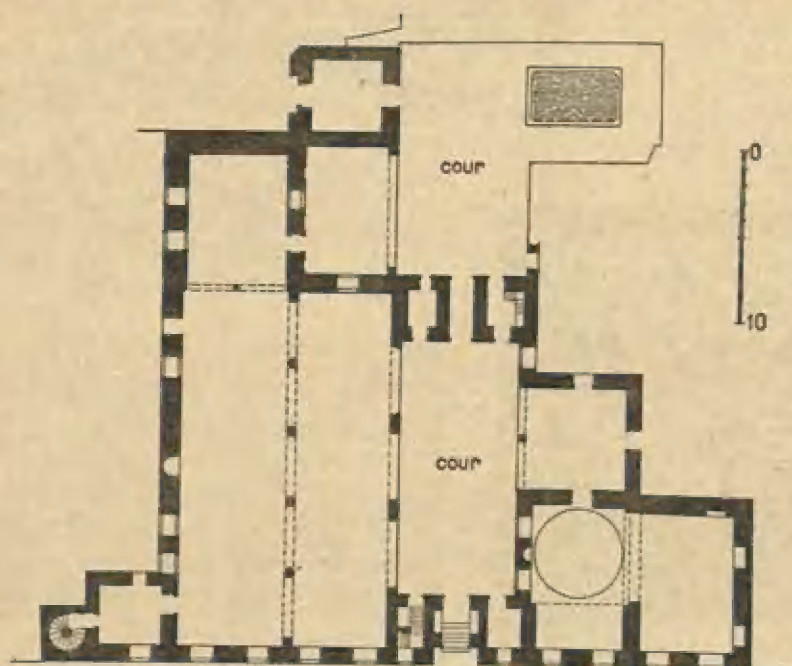


FIG. 16. — DAMAS. Madrasa funéraire de Sibay (achevée en 1515). — Manque de logique du plan; on a composé une façade et une ordonnance pittoresque autour de la première cour, en sacrifiant les locaux d'un caractère pratique.

règne pas seulement sur la façade des édifices; elle gagne l'intérieur et en chasse le décor sculpté, trop long à exécuter, trop onéreux, exigeant aussi un sentiment artistique que l'époque est loin de posséder. Désormais, les parois sont revêtues de *placages de marbres* de couleur, dessinant des combinaisons géométriques généralement très compliquées (FIG. 18). Ce mode de décoration offre l'avantage de permettre le travail en série, et le plus grand nombre possible de combinaisons

différentes avec le minimum de recherches. Des *peintures* hautes en couleur couvrent les vantaux, les charpentes et les plafonds (car on a abandonné l'usage de la voûte). Enfin, des vitraux, des plaques de bronze repoussé ou gravé, des mosaïques, des faïences, complètent parfois la décoration — jamais assez bariolée — du monument.

A Alep, les disciplines traditionnelles se maintiennent beaucoup plus solidement et l'architecture ne connaît pas la même dégénérescence : ses plans demeurent logiques et la mise en œuvre des matériaux impeccable. Les constructeurs restent fidèles à la *pierre de taille :* c'est elle qu'ils emploient de préférence pour bâtir les coupoles, malgré la difficulté; dédaigneux de la polychromie, dont ils ne feront jamais qu'un

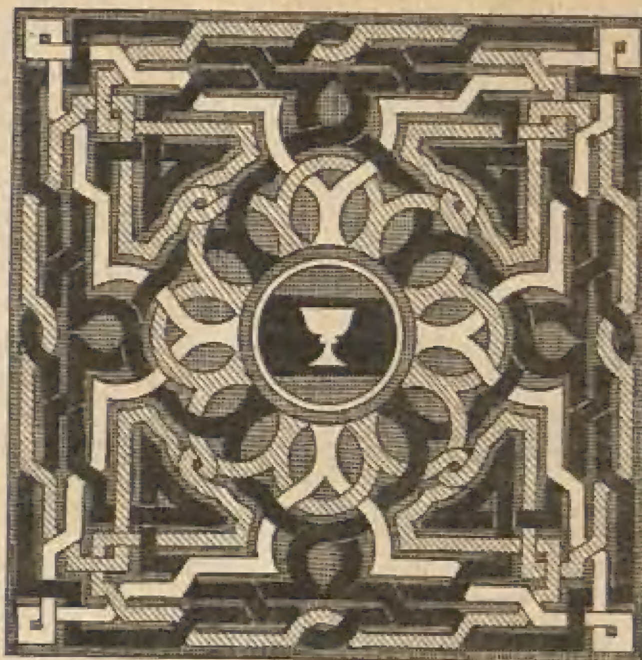


Fig. 17. — Damas. Mosquée funéraire de Yachbak (1395) : panneau décoratif dans le portail. — Développement de la polychromie (entrelacs en marbre noir, marbre blanc et faïence bleue sur champ de marbre rouge); au centre, blason.



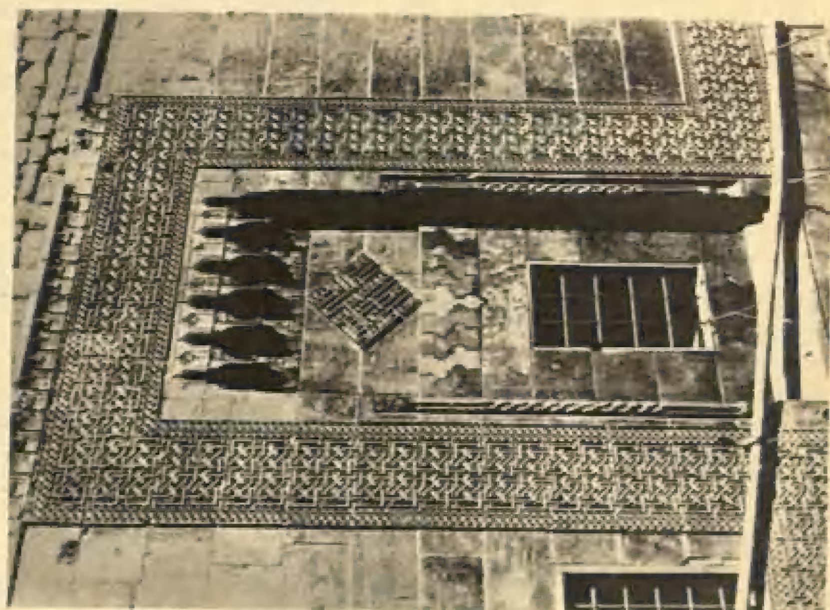
Fig. 18. — Damas. Mosquée funéraire de Jaqmaq (1421); détail des mosaïques du mihrab. — Complexité de l'entrelacs; violent effet de couleur obtenu à l'aide de matériaux multiples (marbre noir, rouge, jaune; nacre; faïence bleue).

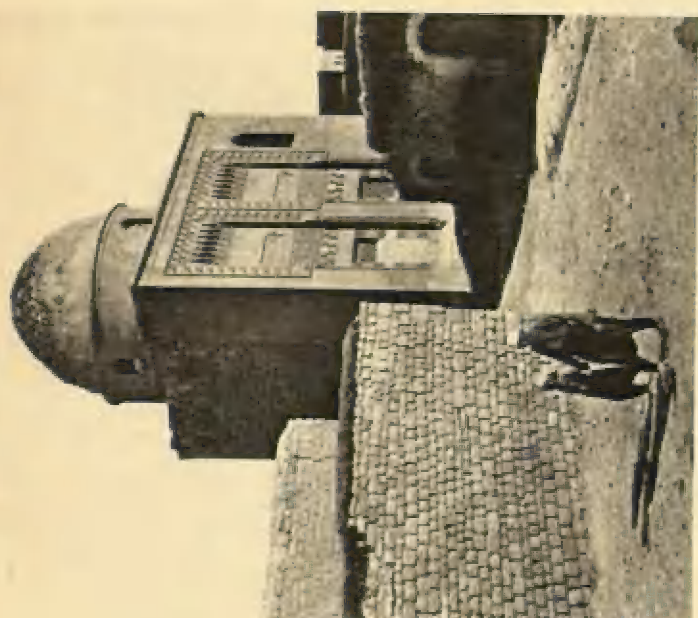
PLANCHE XVIII

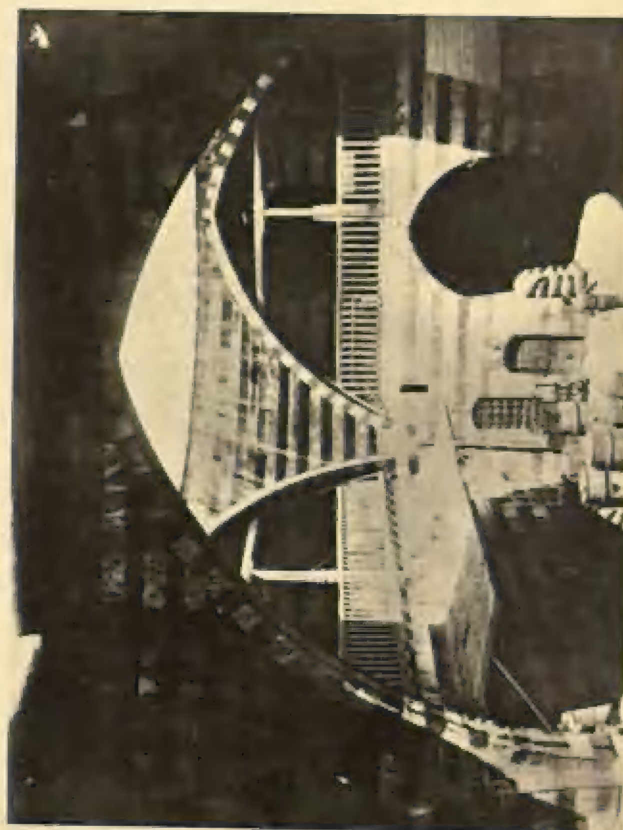
Alep : a, *Mausolée d'Ibn Oghoul-Bek* (1476). *Prédominance du décor sculpté, claustra de pierre ajourée.*— d, *Khan d'Aademir (début XVI*e *siècle), détail de la façade. Nappe d'entrelacs géométriques (influence de l'Anatolie). Sobriété de la polychromie.*

Damas : b, *'Imâret de Soliman le Magnifique* (1554), *ensemble. Ampleur de la composition, recherche de la plastique extérieure, emploi systématique de la coupole ; l'édifice au milieu des arbres.*— c, *Khan de Suleyman Pacha* (1732). *Coupoles sur pendentifs, appareil bichrome. Aspect imposant de la construction malgré ses dimensions modestes.*


b


e


a


c

usage très restreint, ils ornent leurs façades de grands défoncements qui accrochent des ombres sur la paroi (Pl. XVIII, *a*), en même temps que d'entrelacs généralement très sobres (Pl. XVII, *g* et *h*), se développant parfois aussi en grandes nappes de méandres géométriques empruntées aux édifices seljoukides d'Anatolie (Pl. XVIII, *d*). C'est encore dans la pierre qu'on taille les claustra qui obturent les fenêtres (Pl. XVIII, *a*).

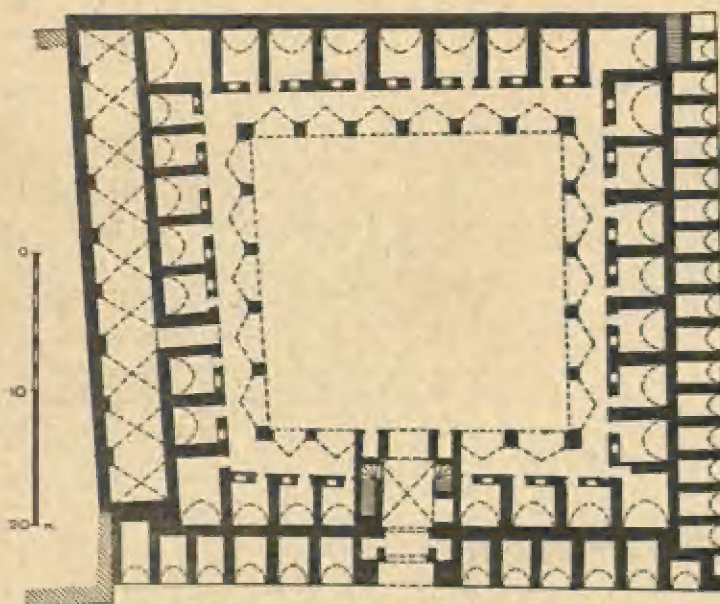


Fig. 19. — Alep. Le khan des Chaudronniers (milieu du XVI[e] siècle) : plan du rez-de-chaussée. Des boutiques faisant partie du souk sur lequel ouvre la porte du khan sont placées au nord (à droite) et à l'est (en bas). Les magasins des négociants s'ouvrent sur une galerie voûtée qui fait tout le tour de la cour; une longue écurie règne tout le long de la façade sud. L'étage (où sont les logements) reproduit grosso modo la même disposition.

Sans doute cette vigueur de l'art alépin à l'époque mamelouke n'est-elle pas seulement un effet de la force des traditions architecturales dans la Syrie du Nord, mais aussi une conséquence de la nature de la commande. Car si l'on bâtit, ici comme au Caire et à Damas, des mausolées et des mosquées funéraires, ce sont moins ces constructions ostentatoires que des édifices utilitaires que les techniciens sont chargés d'élever. A la suite des Croisades, le commerce du Levant s'est largement développé et Alep, qui est devenue l'entrepôt des denrées du Diarbekr, de la Perse et de l'Inde, est dotée de *khans* vastes et nombreux où les marchands étrangers trouvent à la fois un logement et une boutique (Fig. 19). Ces khans ne sont pas, comme on pourrait le préjuger de constructions aussi strictement utilitaires, dénués de caractère monumental : presque tous sont des édifices remarquables non seulement par leur agencement rationnel et leur simplicité, mais aussi par la noblesse de leur ordonnance et l'harmonie de leurs proportions (Pl. XV, *a*). Comme leurs compatriotes des Flandres, les maîtres qui ont élevé les « loges mercantiles » d'Alep, loin d'avoir

fait œuvre d'ingénieurs, ont (comme l'a justement souligné M. Dussaud) « donné au monde du commerce une leçon d'élégance et de goût ».

Les Ottomans

Avec la conquête ottomane de 1516 le régime politique change brusquement : la Syrie fait désormais partie d'un immense empire, dans lequel elle ne pèse pas plus lourd que telle autre province, Bosnie ou Algérie. Les nouveaux maîtres sont indifférents à la personnalité des peuples qu'ils viennent de soumettre; pleins de mépris pour les Arabes, ils se superposent à eux sans participer à leur vie; ils restent partout Turcs et, quand ils bâtissent, c'est « à la mode de la Roumélie ».



Fig. 20. — Damas. Mosquée de Mourad Pacha (1573). — Le terme logique de l'évolution de l'architecture mamelouke; perte totale du sentiment des proportions, accumulation des détails pittoresques.

Cette introduction brusque de l'art de Constantinople est facilitée dans une large mesure par l'état de décrépitude dans lequel se trouvent alors les disciplines traditionnelles (Fig. 20), incapables de résister à une architecture jeune, en pleine possession de ses procédés, qui s'impose autant par sa supériorité technique que par la volonté des pachas.

Pour ces raisons il se crée alors un *art d'empire* et la Syrie n'est plus qu'une province de l'art turc.

Ce qu'on bâtit, ce sont des mosquées formées, comme à Stamboul, d'une salle carrée, à coupole unique, précédée d'un portique couvert (Fig. 24). Ce sont aussi de grands ensembles, appelés *'imâret* (Fig. 21), qui groupent une mosquée, des cellules de derviches et d'étudiants, des cuisines, et une cantine où l'on distribue des aliments aux pauvres, — vastes compositions aérées, égayées de jardins et d'arbres, inconnues jusque-là de l'art syrien (Pl. XVIII, *b*). Dans toutes ces constructions on emploie systématiquement comme moyen de couverture la *coupole sur pendentifs* de Sainte-Sophie, dont la répé-

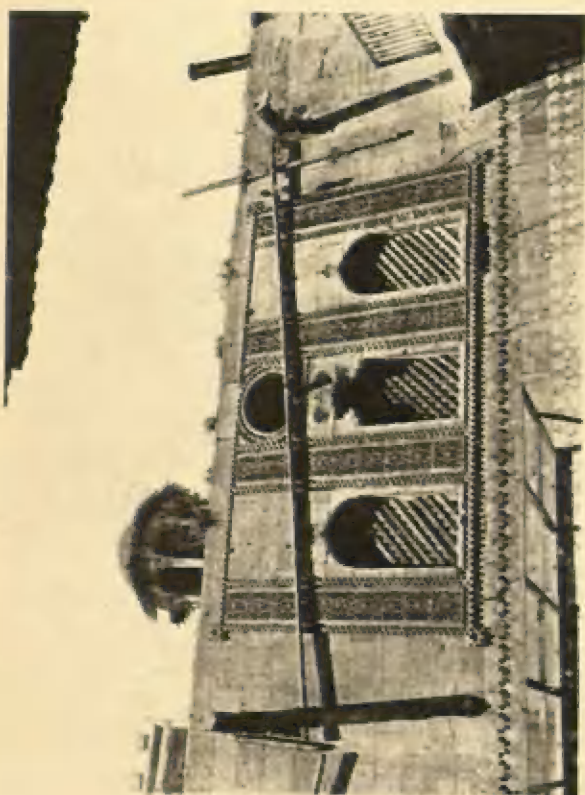
PLANCHE XIX

Alep : a, *Qaysariya de Bahrâm Pacha (vers 1580)* — b, *Khan du Vizir* (1682)*; l'entrée vue de la cour. Persistance des traditions décoratives de l'époque mamelouke.*

Damas : c, *Stèles funéraires en marbre blanc (début du XXe siècle). Influences européennes.* — d, *le Lycée* (1933). *L'art musulman officiel; monument de style arabe, décoration imitée de celle des monuments mamelouks du Caire.*


b


e


a


c

tition contribue à donner à l'édifice une valeur plastique toute nouvelle (PL. XVIII, *c*). Bien d'autres formules turques encore s'introduisent : les minarets surmontés d'un couronnement en éteignoir, les arcs en carène, les alvéoles minuscules formées de surfaces planes, d'une extrême sécheresse dans leur composition et leur exécution (FIG. 22).

On bâtit aussi, et par centaines, des khans (PL. XV, *b* et PL. XIX, *b*) qui hébergent les négociants des Échelles, plus nombreux de jour en jour depuis la signature des Capitulations, et des caravansérails immenses qui abritent tantôt le trafic commercial, tantôt les foules de pèlerins turcs qui gagnent par étapes les villes saintes du Hedjaz.

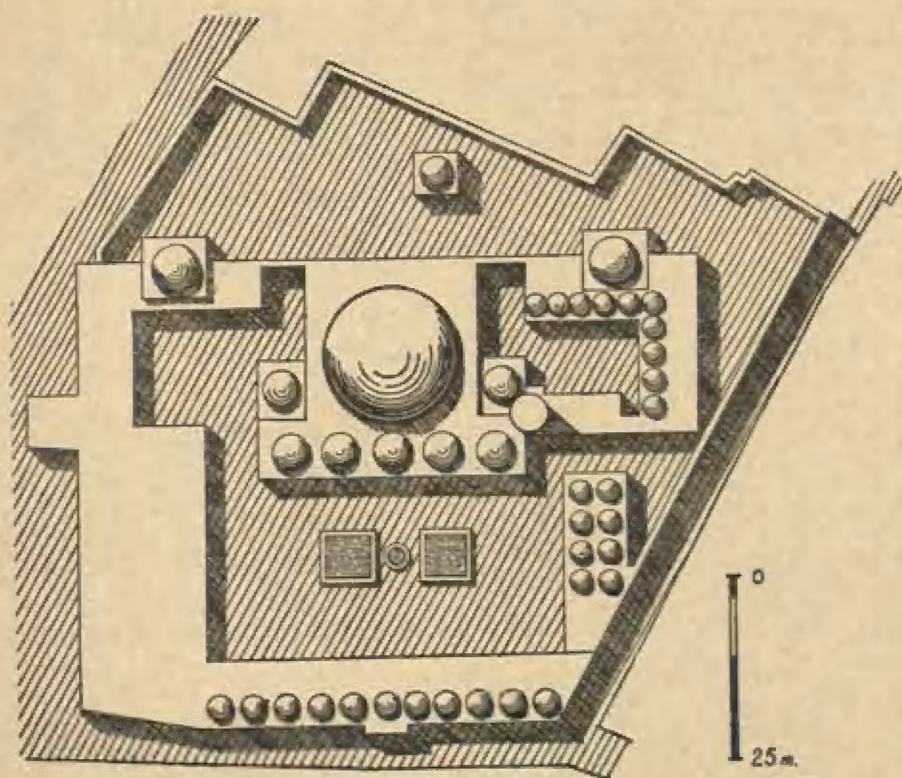


FIG. 21. — ALEP. 'Imâret de Hosrev Pacha (1537); état actuel. — La fondation groupe : une grande mosquée, des latrines, un local pour laver les morts, un jardin (dans lequel s'élève un mausolée), une madrasa, des chambres pour les hôtes, une cuisine et une écurie.

Comme aux époques antérieures, DAMAS adopte en bloc les méthodes de construction et de décoration étrangères : les revêtements de *carreaux de faïence émaillée*, très probablement fabriqués sur place d'après des cartons venus d'Anatolie, portant des motifs tantôt stylisés (FIG. 23), tantôt naturalistes, (PL. XX, *a*), y sont désormais employés dans l'ornementation des édifices avec une prédilection marquée. Certains procédés décoratifs de l'époque mamelouke — tels que la polychromie de l'appareil, les incrustations de stuc coloré, la

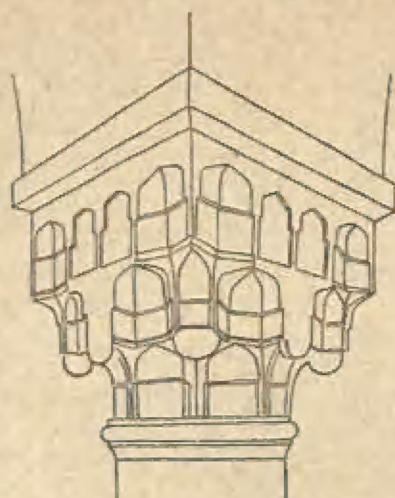


FIG. 22. — DAMAS. 'Imâret de Soliman le Magnifique (1554); chapiteau à alvéoles. Sécheresse et mièvrerie.

mosaïque de marbre, la peinture sur bois — s'y maintiennent néanmoins, plus spécialement dans l'architecture privée qui échappe davantage que l'architecture religieuse à l'emprise gouvernementale.

L'art d'ALEP, comme toujours, demeure beaucoup plus personnel et vit davantage sur son fonds antérieur : si « la mode de la Roumélie » prévaut dans les grands édifices religieux qu'élèvent les pachas (FIG. 24), les petites mosquées, les mausolées, et surtout les constructions civiles relèvent de l'architecture locale et perpétuent jusqu'en plein XIXe siècle les traditions techniques et décoratives de l'époque mamelouke (PL. XIX, *a*, *b*). La coupole sur glacis et la voûte d'arêtes y remplacent la coupole sur pendentifs, et la faveur des architectes va, comme autrefois, moins aux effets de polychromie qu'à la recherche du volume et aux panneaux d'entrelacs sculptés dans la pierre.

Mais l'école architecturale de Stamboul — l'une des plus brillantes qu'ait connues le monde musulman — ne tarde pas à suivre dans sa décadence la puissance politique de l'empire ottoman. En Syrie, le XVIIIe siècle produit encore, sous l'impulsion de quelques pachas, des œuvres intéres-

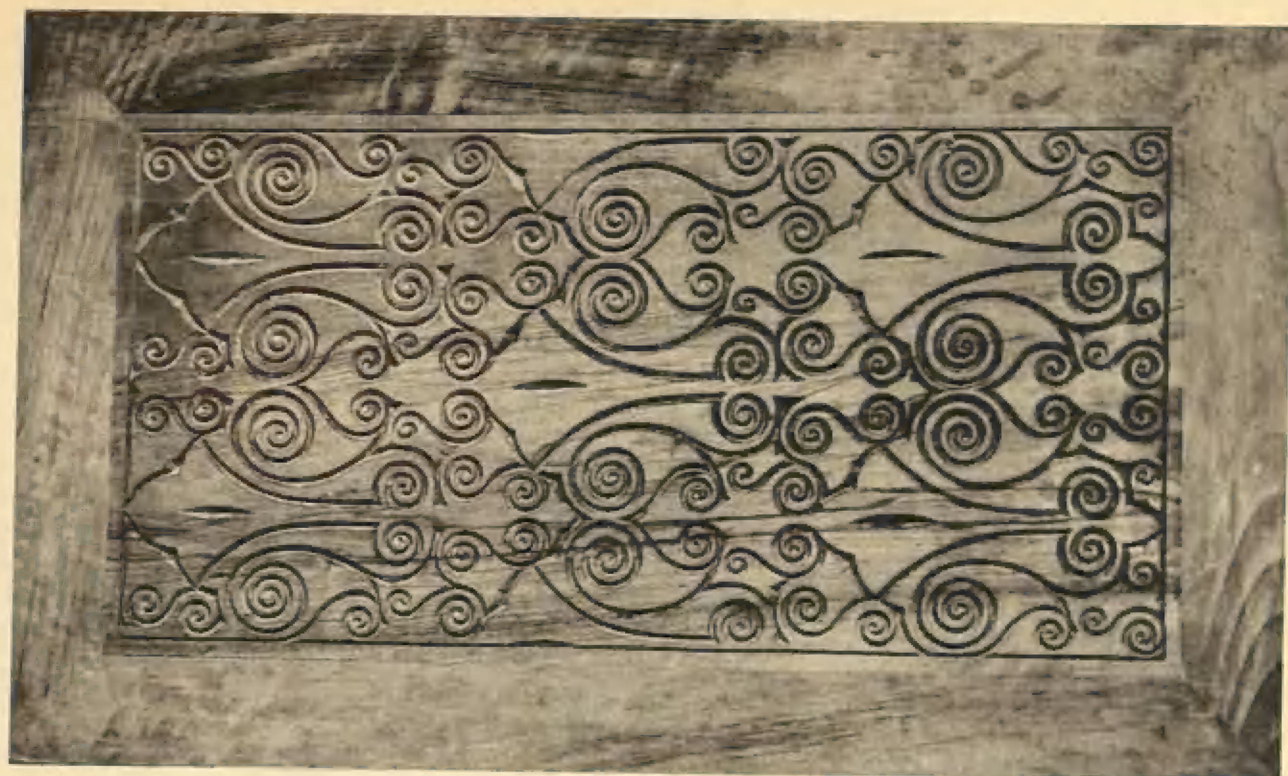


FIG. 23. — DAMAS. Mosquée de Dervich Pacha (achevée en 1574); panneau de faïence (bleu de cobalt, bleu turquoise, vert feuille). — Fleurs stylisées disposées sur une trame géométrique.

PLANCHE XX

a, DAMAS : *Mausolée de Dervich Pacha* (1579) *; panneau de faïence. — Décor « naturaliste », harmonie des couleurs (bleu de cobalt, bleu de cuivre, vert et mauve) ; absence du rouge tomate caractéristique des faïences d'Asie Mineure.*

b, DAMAS : *Panneau de bois sculpté (ateliers Kh. Moaz,* 1929*). Entrelacs inspiré de l'ornement à défoncement linéaire des monuments de Samarrâ.*



b



a

santes et bien venues, à la vérité assez rares (FIG. 23 et PL. XVIII, *c*), mais on peut dire que dès cette date il n'est plus place dans l'art turc pour une œuvre témoignant d'un sentiment personnel : c'est la décadence complète et définitive. Bientôt, le XIXe siècle, en assurant la prépondérance des influences occidentales, donnera le coup de grâce aux disciplines traditionnelles : ce sera le triomphe du style « rococo », importé à Constantinople par les marbriers italiens (PL. XIX, *c*), l'ère des constructions « classiques » aux ordres superposés, ornées de colonnes en ionique français, — productions médiocres tous égards.

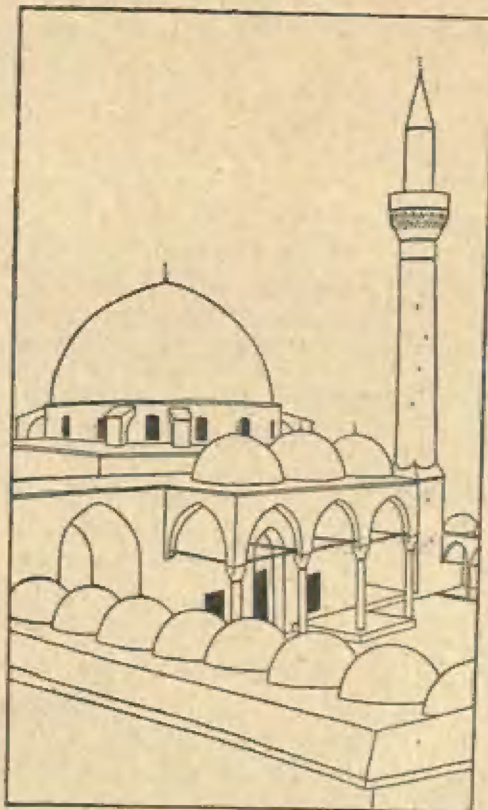


FIG. 24. — ALEP. 'Imâret d'Osman Pacha (1730): la mosquée. — Monument de style turc ne se rattachant aux traditions artistiques locales que par quelques détails (absence de polychromie, arcs brisés remplaçant les arcs en carène).

Aujourd'hui, deux tendances opposées se font jour; c'est vers l'Europe que se tournent résolument les trop rares intellectuels syriens qui s'intéressent aux arts, tandis que le nationalisme gouvernemental, sous couleur de renouer la grande tradition de la civilisation arabe, se satisfait à bon compte de pastiches d'une banalité désespérante (PL. XIX, *d*). Quelques isolés cherchent, il est vrai, par une étude intelligente des anciens monuments et des techniques modernes, à réaliser ce même accommodement entre la culture occidentale et la culture musulmane auquel d'autres sont parvenus dans la littérature, la philosophie et les sciences (PL. XX, *b*) : leurs efforts nous paraissent condamnés à demeurer stériles; ils n'empêcheront pas, croyons-nous, l'art syro-musulman de n'être plus qu'un fait historique irrémédiablement révolu.

J. SAUVAGET.

Récents travaux d'Angkor [1]

1° Vestiges d'une ancienne ville

Depuis l'époque déjà lointaine où le premier conservateur d'Angkor, Jean Commaille, entreprit le dégagement des temples khmers qui venaient d'être rendus à la France par le Siam (mars 1907), bien des changements se sont produits, bien des modifications, ou plutôt des rectifications ont été apportées à nos connaissances de l'archéologie khmère.

Les premières dates attribuées à ces monuments par les explorateurs, officiers ou administrateurs en mission étaient basées sur des chroniques rédigées à la cour du roi de Cambodge et dans lesquelles la légende tenait plus de place que l'histoire : on faisait alors remonter les premières dynasties du royaume khmer vers le IVe siècle avant notre ère. Avec Aymonier, Barth et Bergaigne, le passé du Cambodge se précisa et les inscriptions déchiffrées par ces savants mirent fin aux dates fantaisistes attribuées jusque-là aux monuments khmers.

Mais le style déclamatoire et emphatique de ces inscriptions, rendu plus obscur encore par un symbolisme confus, ne permettait pas toujours d'identifier exactement les monuments et les règnes dont il était fait mention.

Les noms actuels donnés aux temples par les indigènes n'ayant, le plus souvent, aucune base historique, ce n'était que par des recoupements ingénieux et des interprétations subtiles que l'on pouvait reconnaître dans les fondations royales des inscriptions le monument qui s'y rapportait. C'est ainsi que sur la foi d'un texte mal interprété la date du temple du Bayon avait été placée tout au début de la période dite classique de l'art khmer, au IXe siècle.

Aujourd'hui à la suite des travaux de deux savants : M. Philippe Stern et M. Georges Cœdès, il a été reconnu que le Bayon terminait cette période et datait de la fin du XIIe siècle. Entre ces deux dates extrêmes M. Stern, reprenant, complétant et mettant au point les travaux de MM. Finot, Cœdès, Parmentier, Goloubew et Groslier, est arrivé à donner un tableau d'ensemble, quasi définitif semble-t-il, de l'évolution de l'art khmer qui se présente lui-même comme continuant l'art « pré-khmer» ou « art khmer primitif » qui l'avait précédé.



Avant de donner un aperçu des nouvelles méthodes inaugurées sur les

(1) Résumé d'une conférence faite à l'Association Française des Amis de l'Orient, Musée Guimet, le 7 mai 1933.

chantiers de la Conservation d'Angkor, je veux dire quelques mots sur une découverte toute récente qui fait entrer l'archéologie khmère dans une nouvelle phase.

MM. Stern et Cœdès ayant déplacé la date du Bayon et prouvé que ce temple ne pouvait pas être celui du *devarâja* fondé par Yaçovarman à la fin du IX[e] siècle, il restait à trouver quel était le temple mentionné par l'inscription de Sdok Kak Thom dont l'emplacement occupait précisément le centre de la première ville royale d'Angkor. Il y avait là un vide à remplir.

M. Goloubew, frappé de l'importance du temple du Bakheng, attribué justement par les inscriptions au roi Yaçovarman, pensa que ce monument, surélevé sur une colline naturelle et entouré de sanctuaires et chapelles, pourrait bien être le temple cherché. Le centre de la ville royale aurait donc, à cette époque, été situé au sud et en dehors de l'enceinte de la ville d'Angkor Thom.

Pour vérifier cette hypothèse, M. Goloubew vint en août 1932 à Angkor où il poursuivit une campagne de recherches et de sondages, avec des moyens malheureusement trop limités pour obtenir des résultats définitifs mais qui permirent néanmoins la reconnaissance de sites inédits et de vestiges inconnus. Les compressions budgétaires, sévissant actuellement en Indochine, ne permettaient pas de disposer des sommes qui auraient permis de donner à ce travail de recherches toute l'envergure nécessaire. Il fallut donc se contenter d'équipes réduites au minimum qui ne purent donner que des résultats incomplets et fragmentaires.

Une des causes qui rendent assez difficile la recherche de cette première ville d'Angkor, c'est qu'à cette époque les enceintes n'étaient pas encore en maçonnerie et devaient consister en simples palissades ou palanques. De plus les rois qui succédèrent à Yaçovarman firent plus ou moins disparaître les traces de cette ville primitive pour y installer de nouvelles capitales; ceci est très sensible dans toute la partie au nord du Bakheng occupée par la ville fondée au XII[e] siècle par le roi Jayavarman VII, et connue actuellement sous le nom d'Angkor Thom.

On peut néanmoins admettre avec assez de vraisemblance que les limites de la ville primitive dont le Bakheng était le temple central nous sont données par une double levée de terre encore très nettement visible à l'ouest et au sud. Du côté est aucune trace ne subsiste bien nette, toutefois au cours des nombreuses reconnaissances faites avec M. Goloubew dans cette direction nous rencontrâmes plusieurs levées de terre dont un relevé cadastral seul pourrait préciser l'importance. D'ailleurs rien n'empêche de voir dans la rivière de Siemreap qui coule à l'est du Bakheng dans une direction nettement nord-sud la limite de la ville de ce côté : ce pourrait même être la raison pour laquelle le cours de cette rivière aurait été détourné.

Il restait à trouver la limite nord qui devait être englobée, tout au moins en partie, dans la ville actuelle d'Angkor Thom; des sondages ont révélé une suite de gradins en bordure de la route qui relie le Bayon à la porte ouest de

cette dernière ville, indices de la présence d'un ancien bassin ou fossé que traverse, dans l'axe du Bakheng et du Phiméanakas, une chaussée qui vient se terminer près de la base sud de ce temple. Malheureusement nos faibles crédits étant épuisés, nous ne pûmes pas poursuivre plus avant nos recherches de ce côté.

Plus près du Bakheng, tout autour de la colline, une digue de terre peu élevée semble constituer l'enceinte propre du temple : elle mesure 440 m. sur 650 mètres. Sur trois axes, ouest, sud, et est, on a retrouvé des vestiges de chaussées ou d'avenues plus ou moins accusés qui partent de la base du Bakheng pour se perdre bientôt dans la brousse et les rizières environnantes. Des traces de pièces d'eau ou bassins se voient encore de chaque côté de ces avenues. A l'est où se trouve la façade honorée, l'avenue part des deux lions marquant le départ de l'escalier principal qui accédait au sommet de la colline et devant lesquels on a retrouvé un massif de maçonnerie qui fut sans doute une terrasse du genre de celles qu'on retrouve devant l'entrée principale des grands temples des époques suivantes. La terrasse qui précède le temple d'Angkor Vat en est l'exemple le plus connu.

A l'endroit même où cette avenue aboutit à la rivière de Siemreap, on a trouvé une suite de dallages supportant des bases de murs en grès dont certains moulurés devaient faire partie d'un petit sanctuaire soit en briques, soit en matériaux légers. La découverte d'une statue féminine a pu faire supposer à M. Goloubew que ce temple, à proximité de la rivière, pouvait avoir été dédié à la déesse des Eaux, Gangâ.

Enfin dans le voisinage des gradins trouvés au nord du Bakheng et à l'ouest du Bayon, des fouilles ont révélé des bases de terrasses, édicules ou chaussées; en l'absence de toute statue de divinité ou de bas-relief religieux, on peut supposer qu'on se trouve là en présence de constructions civiles, et nous avons conclu que ce pouvait être l'emplacement du Palais royal.

D'autres vestiges furent découverts, mais il est impossible dans l'état actuel d'en donner une interprétation satisfaisante.

Enfin, une confirmation épigraphique de l'hypothèse de M. Goloubew a pu être fournie par M. Cœdès: un piédroit trouvé au sommet du Phnom Bakheng portait une inscription mentionnant des offrandes faites au dieu du Phnom Kandal ou Mont central. Le Bakheng dans ce texte était donc désigné comme le temple du *devarâja* fondé par Yaçovarman au centre de la ville.



2° RECONSTRUCTION DE BANTÉAY SREI

A la suite d'une mission qui me fut confiée pour aller à Java étudier les méthodes du Service Archéologique des Indes néerlandaises, je fus amené à modifier les procédés mis en pratique jusqu'alors dans les travaux de la Conservation d'Angkor.

Avant ma mission, les travaux de dégagement des temples d'Angkor pouvaient se résumer ainsi : on débarrassait d'abord les monuments du manteau de verdure qui les recouvrait, puis on enlevait les terres amoncelées ainsi que les blocs de pierre provenant des parties écroulées. L'enlèvement de ces déblais qui étaient évacués à l'extérieur des galeries et chapelles par le moyen d'un Decauville était suivi de consolidations au moyen de cadres, étais ou contreforts en béton armé pour arrêter la ruine des parties de monument encore debout. Une fois dégagé, le temple était donc laissé dans l'état exact où il avait été trouvé.

A Java, au contraire, on procède à un triage minutieux des matériaux provenant des parties écroulées, et un essai de reconstitution provisoire des étages effondrés est pratiqué sur le sol : ce premier travail est suivi de la reconstruction, aussi intégrale que possible, du monument. Cette méthode qui a reçu le nom d'anastylose est pratiquée couramment aujourd'hui. Seulement les temples khmers diffèrent notablement des temples javanais; les Tjandis Kalasan, Sari, Mendut ou Prambanan, pour ne citer que les principaux édifices reconstruits selon cette méthode, ne sauraient en effet rivaliser comme importance avec des ensembles tels que le Bayon, Ta Prohm ou Angkor Vat, encombrés de cours intérieures, de cloîtres, de galeries et de chapelles. Même dans des temples khmers moins vastes et moins complexes, la ruine plus avancée et surtout la nature du grès employé, beaucoup plus tendre et plus friable que l'andésite des temples javanais, rendent la manœuvre des pierres plus délicate : la plupart des blocs tombés sur le sol sont plus ou moins cassés, ébréchés, fendus par la végétation et les racines, et par conséquent se prêtent beaucoup moins à une reconstitution des parties écroulées.

Le temple de Bantéay Srei, étant de dimensions réduites et d'un grès plus dur que les autres temples khmers, semblait tout indiqué pour l'essai des nouvelles méthodes. Ce temple, situé à une trentaine de kilomètres du groupe d'Angkor, fut découvert en 1914 par un officier du Service Géographique de l'Indochine; il fut visité une première fois par M. Demasur, architecte pensionnaire de l'École Française d'Extrême-Orient, puis en 1918 par M. Parmentier, chef du Service Archéologique de l'Indochine qui en publia une étude. En décembre 1923 il fut de nouveau visité, mais cette fois par des pilleurs attirés par la beauté des bas-reliefs et qui détachèrent et emportèrent plusieurs panneaux sculptés sur les façades du temple principal.

Bantéay Srei appartient à l'époque de transition qui prépare l'art des XIe et XIIe siècles : il relève de la première époque de l'art classique par la richesse décorative, la fantaisie de l'ornementation sculptée, particulièrement dans les magnifiques linteaux et tympans au-dessus des portes. Mais déjà on y rencontre des caractéristiques de l'époque suivante, notamment les poutres en bois encastrées dans l'intérieur de la maçonnerie; enfin, par certains détails, il se distingue un peu de l'ensemble des autres monuments khmers.

Les travaux de reconstruction commencèrent au début de l'année 1931 par le sanctuaire sud qui fut terminé l'année suivante après une interruption occasionnée par la saison des pluies.

Le premier travail fut la recherche des pierres tombées sur le sol et obstruant les alentours des trois tours centrales afin de réunir celles qui appartenaient à une même tour : les divers étages de chacune des trois tours furent ainsi reconstitués partiellement sur le sol. En même temps des séries de photographies, plans et relevés des parties encore debout, c'est-à-dire du soubassement et du rez-de-chaussée, furent pris, constituant ainsi un dossier indispensable pour pouvoir remettre en place toutes les parties déposées. Alors seulement on put commencer à enlever, assises par assises, le rez-de-chaussée et le soubassement dont les pierres fortement déplacées par la végétation étaient en équilibre instable et dont les murs par suite d'affaissement du sol montraient des inclinaisons inquiétantes.

Une fois le terrain sur lequel s'élevait ce sanctuaire complètement dégagé et mis à nu, je le fis niveler et préparer pour recevoir un lit de béton destiné à servir de fondation pour assurer la stabilité de l'ensemble. L'intérieur du soubassement qui n'était composé que d'un blocage de latérite désagrégé mélangé avec de la terre, ce qui expliquait les affaissements qui s'étaient produits dans la construction, fut remplacé par de nouvelles pierres de latérite taillées et posées par assises régulières. Sur ce massif solidement reconstruit on commença à remonter les murs du rez-de-chaussée où furent replacées les trois angles sculptés de *tevodas* qui avaient été volés en 1923.

Bien entendu des scellements au ciment et des chaînages posés à l'intérieur vinrent consolider les endroits peu sûrs. Quelques blocs non retrouvés furent remplacés par des nouvelles pierres, mais aucun décor ne fut même ébauché, de façon que la surface laissée nue laisse clairement reconnaître ces parties neuves au milieu du décor de l'ensemble.

Une fois le rez-de-chaussée terminé et complété par les pierres qui manquaient, on vint replacer les quatre étages et le couronnement, reconstitués préalablement assise par assise sur le sol autour du temple. Enfin on remit en place les pièces d'acrotères et les motifs d'angle en forme de *prasat* qui purent être retrouvés dans les décombres.

Cette reconstruction fut suivie par celle du sanctuaire nord; lorsqu'on aura terminé également le sanctuaire central qui est de dimensions un peu plus importantes et que précèdent une salle et un vestibule, on aura là un ensemble absolument unique dans tout le Cambodge, car ce temple est d'une beauté de proportions et d'une délicatesse de détails qu'on ne rencontre nulle part ailleurs. La silhouette intégrale des tours avec leur couronnement en forme de *kalaça* constituera une exception parmi les monuments khmers, qui se présentent toujours plus ou moins tronqués par la chute de leurs parties supérieures.

H. Marchal

Directeur du Service Archéologique
de l'Indochine.

Septembre 1933.

COMPTES RENDUS

BIBLIOGRAPHIE

GÉNÉRALITÉS, PROCHE-ORIENT

Francis Hopp Memorial Exhibition, 1933. *The Art of Greater Asia*. — Andrassy ut, 103, Budapest.

Le conservateur du Musée Fr. Hopp, M. Zoltán de Takács, résume en quelques pages bien venues l'œuvre de synthèse à laquelle son nom restera attaché. L'exposition était conçue sur un plan nouveau et assurément instructif : les objets de provenances très diverses étaient groupés autant que possible selon le motif de leur ornementation. Prenons au hasard dans le catalogue : 1° la *Croix solaire*, 11 exemples tirés de l'art assyrien, hittite, perse, chinois, copte, et hongrois (âge de bronze). 2° le *Svastika*, 8 exemples; ... 5° l'*Arbre de Vie*, 4 exemples; ... 7° la *Cigale*, 3 exemples (Luristan, Chine, Hongrie); ... 10° le *Serpent*, 4 exemples (Chine, Hongrie, Champa), etc. Ainsi éclate aux yeux l'unité profonde de l'art populaire antique. L'introduction de M. de Takács contient des idées larges, qui mériteraient chacune d'être développée et cernée d'un trait plus appuyé.

J. B.

An Illustrated Souvenir of the Exhibition of Persian Art, 2d Edition. — Un vol. in-4° couronne, XIX pp., 102 pl. (193 fig. dont 6 en couleurs); cartonné, 7 s. 6 d.

Cet album, vendu à un prix abordable, est un pur régal, et une remarquable réussite en son genre. Il nous révèle des chefs-d'œuvre — comme le bouquetin en cuivre, sassanide, de Mme P. Ackermann — ou encore des pièces singulières, d'époque moins ancienne. C'est un coup d'œil fort instructif sur l'ensemble de l'art persan, depuis le VIe siècle au moins avant notre ère jusqu'à nos jours.

Les quelques pages d'introduction ne contiennent pas un mot de trop. Il serait superflu de dire encore une fois ici que cette manifestation mémorable de 1932 fait le plus grand honneur à son animateur M. Arthur Upham Pope, et à ses très nombreux collaborateurs de tous les pays.

The Open Court, n° 920, janvier, 1933. New Orient Society Monograph, II, 1. — 337, East Chicago Avenue, Chicago. — A. U. POPE, Laurence BINYON, Sir E. Denison Ross, René GROUSSET, Phyllis ACKERMANN. *Persia*.

Aperçu général et panégyrique de la culture persane, dû à cinq collaborateurs de premier ordre. Tout le monde regrettera cependant que M. A. U. Pope, disposant d'une soixantaine de pages et de onze planches seulement, n'ait pas voulu se charger de rédiger le tout; on eût évité les redites, gagné de la clarté et de l'unité. Il est regrettable de voir des travaux si bien faits, si précieux au point de vue didactique, presque gaspillés par manque d'illustrations, de cartes, de tableaux synoptiques.

Gaston WIET, *L'exposition d'art persan à Londres*. Extrait de *Syria*, 1932, Geuthner.

Article savant; l'auteur commente quelques pièces seulement, mais de la façon la plus instructive.

Sir Denison Ross, *La Prose persane. La Poésie persane*. Société des Études Iraniennes, n° 4.

Deux conférences excellentes. Beaucoup de lecteurs devront sans doute à Sir Denison Ross la révélation de Silvestre de Sacy et de ses belles traductions françaises.

J. B.

INDE

P. MASSON-OURSEL, H. de WILLMAN-GRABOWSKA, Philippe STERN. *L'Inde antique et la Civilisation indienne*. Un vol. in-8°, 497 pp., 5 cartes, 24 fig. au trait,

16 planches hors texte. 40 frs. — La Renaissance du Livre, 1933.

Ouvrage de tout premier ordre, un des plus brillants de la belle *Bibliothèque de Synthèse historique*.

Le travail de M. Masson-Oursel (une grande moitié du volume), est tout à fait hors de pair (le sol, la population, l'histoire, la société indienne, la vie spirituelle, religions et philosophies). Le lecteur est captivé par la clarté de l'exposé et du style, par la précision de tout ce qui peut servir à fixer les idées, par les vues larges et fécondes qui illuminent l'ensemble. Ce que le bouddhisme a d'international, de non-indien en quelque sorte, est pour la première fois bien mis en lumière. Les chapitres consacrés à la famille, à l'ordre économique, traitent de questions jusqu'ici négligées dans les livres de vulgarisation. Le jainisme, qui n'a jamais rebuté M. Masson-Oursel (*Esquisse d'une histoire de la philosophie indienne*, 1923), fait l'objet d'un chapitre très intéressant : « Il est demeuré, dit l'auteur, assez semblable à lui-même à travers les âges, permanente survivance d'opinions et de croyances fort anciennes. Par là, sa connaissance fournit des repères très précieux à l'analyste de l'intelligence indienne ».

La *Littérature de l'Inde* (140 pp.), livre premier de la quatrième partie (*La vie esthétique)*, fait honneur au savoir et au goût de Mme Grabowska. Contenant les dernières découvertes de l'indianisme, qui sont considérables, c'est un exposé très instructif et agréable à lire. Les citations, les analyses résumées sont admirablement choisies.

M. Ph. Stern avait la tâche difficile de traiter de l'art de l'Inde, c'est à dire d'en dégager les traits caractéristiques, sans cependant faire cette histoire de l'art indien qu'on attend avec impatience de l'auteur du *Bayon*, et qu'on pourra bientôt, sous la même signature, lire dans une autre collection. Son introduction est suivie de deux pages sur l'art « pré-indien » (Mohenjo-Daro). J'espère que cette appellation ne fera pas fortune; l'art découvert dans la vallée de l'Indus est déjà indien; il l'est même à tel point que M. Stern fait beaucoup de réserves sur l'ancienneté qu'on lui attribue jusqu'à plus amples découvertes. Sa parenté avec l'art indien classique prouve-t-elle qu'il en soit proche chronologiquement ? Pendant les deux millénaires de la période historique, l'art indien montre une telle unité, une telle continuité (comme l'auteur lui-même le fait remarquer p. 400), qu'il ne nous est pas absolument interdit, par simple extrapolation, de lui prêter la même constance au cours des deux ou trois millénaires de sa préhistoire.

M. Stern prend ensuite les éléments de l'architecture et de la décoration, et en suit quelques-uns à travers les siècles; ainsi le sujet se trouve présenté d'une façon nouvelle pour les lecteurs qui en connaissent déjà les grandes lignes. L'auteur constate à maintes reprises une dualité, une opposition entre ce qui est purement indien et ce qui vient de l'extérieur; elle est incontestable, mais est-elle vraiment si importante ? Il nous semble que tous les apports étrangers ont été absorbés, digérés par l'Inde d'une façon étonnamment rapide et complète. Nous voyons bien certaines ascendances grecques dans l'art d'Amarâvatî (pour prendre un exemple entre cent) mais, en fin de compte, l'art d'Amarâvatî est indien, et pas autre chose..

Le chapitre final : *L'esthétique indienne; les fresques d'Ajantâ et le théâtre sanskrit*, est plein d'aperçus pénétrants, de parallèles ingénieux et justes entre les arts de l'Inde antique : la peinture, la littérature, la musique, etc. Mais on a l'impression que ce chapitre est un coup de sonde, une partie donnée pour le tout, et que s'il avait disposé de plus de place, l'auteur nous eût donné de l'esthétique indienne une vue moins unilatérale. Il insiste en effet beaucoup sur son côté voluptueux, érotique, etc., et le lecteur en demeure d'autant plus saisi que Mme Grabowska l'y a préparé dans ses chapitres sur la littérature, toutefois avec tant de pondération qu'on le remarquait peu. Le consensus des deux auteurs annule d'avance la protestation que je voudrais émettre. La bande de librairie dit : « Toute la vie de l'Inde, ses étonnants contrastes : ascétisme et volupté », ce qui évoque fâcheusement une Inde d'opéra-comique. Je n'arrive pas à voir l'âme indienne comme cela : elle me paraît simplement humaine au sens du mot le plus large, le plus profond et le plus noble, et si elle offre des contrastes, presque des contradictions, c'est qu'elle vibre avec une ampleur que nous ne pouvons pas connaître en Europe.

J. B.

Ram Chandra Kak. *Ancient Monuments of Kashmir;* préface de Sir Francis Younghusband, introduction par M. A. Foucher. Un vol. rel. in-8°, 172 pp. 77 planches, 25 shillings. (India Society, Londres, 1933).

M. Chandra Kak a pris une heureuse initiative en voulant nous donner la synthèse d'un sujet relativement peu étudié. Peut-être aurait-on préféré un développement plus scientifique de la question, mais l'objet de ce livre doit avant tout rester tel que le définit l'auteur, un « guide archéologique » à l'usage des touristes qui visitent le Kāçmīr.

La présentation est soignée, les photographies, inédites pour la plupart, sont nettes dans leur ensemble. Qu'il nous soit permis de déplorer une grave omission : celle d'une carte géographique du Kāçmīr, absence inexcusable dans un ouvrage de ce genre.

Les quelques mots de Sir Francis Younghusband forment une courte « invitation au voyage », appel tentant que renforce encore la préface documentée de M. Foucher. Le savant français regrette le manque de détails fournis par M. Ram Chandra Kak sur les coutumes et les croyances populaires en survivance dans la Vallée. Bien que nous partagions son sentiment, nous avons à nous féliciter de le voir remédier à cet oubli avec sa compétence et sa verve habituelles (p. XII).

M. Chandra Kak décrit d'abord le pays et le peuple; cette partie de l'ouvrage est un peu confuse, l'auteur passant fréquemment d'un aperçu géographique à des précisions politiques ou historiques (pp. 1, 2 et 3). Mais sa relation devient intéressante quand il utilise des textes anciens concernant le Kāçmīr (pp. 5 à 16). Enfin, sans toutefois développer la question, il parle de l'extraordinaire ténacité de la tradition orale parvenue jusqu'à nous. Suit un chapitre réservé à l'histoire politique; c'est un bon résumé des principaux événements historiques du Kāçmīr des origines à nos jours.

Un troisième chapitre est consacré à l'architecture; M. Kak expose les rapports que le Kāçmīr offre dans ce domaine avec le Gandhāra, rapports déjà signalés par M. Foucher (*Art Gréco-bouddhique du Gandhāra*, t. I). M. Kak établit ensuite une évolution chronologique de l'architecture hindoue au Kāçmīr. Ces quelques pages sont intéressantes par les hypothèses personnelles qui y sont apportées ; mais la complexité même du sujet demandait un exposé moins touffu : en réservant les détails pour la partie descriptive du volume, l'auteur aurait pu éviter maintes redites. La chronologie adoptée par M. Kak est rationnelle : au VIe ou VIIe siècle, le temple de Loduv (p. 55) qui paraît le plus ancien et qui sert de prototype à un style plus élaboré illustré à Mārṭāṇḍa (milieu du VIIIe siècle); la transition est marquée par le temple de Çankarâcharya (vers 700 de notre ère), date qui a donné lieu à de nombreuses controverses (pp. 56 à 60). Le « style élaboré » de Mārṭāṇḍa reprend les formules traditionnelles en les employant d'une façon nouvelle; il donne naissance à l'architecture postérieure : au temple d'Avantisvami (milieu du IXe siècle), aux deux temples de Paṭan (début du Xe siècle), à ceux de Mamal et Kother (fin du XIe siècle); enfin à celui de Pandrethan, daté selon les uns du milieu du Xe siècle, selon les autres, et selon M. Kak, du milieu du XIIe siècle.

Les caractéristiques principales des temples du Kāçmīr sont énumérées à la fin de ce chapitre (p. 62 à 68). Signalons en passant que certaines comparaisons ont été omises, par exemple la similitude bien connue qui existe entre les toits à double pyramide tronquée du Kāçmīr et le toit du temple de Gop au Kāṭhiāwār (p. 65-66).

Enfin, l'architecture musulmane est résumée en quelques pages (69 à 72).

Tout ceci forme avec l'introduction une sorte de préambule à la nomenclature des monuments; ceux-ci sont divisés en trois groupes principaux suivant un ordre géographique prenant Ṣrinagar pour centre.

Nous ne suivrons pas M. Kak dans tous les détails qu'il donne, ces détails relevant plus souvent de la description que de l'archéologie.

La partie la plus intéressante du chapitre IV est, sans contredit, la relation des fouilles entreprises par l'auteur lui-même à Harwan. Le texte, clair et concis, est accompagné de photographies inédites et d'un plan. Après le récit de la découverte du site (p. 106), l'auteur aborde la description des vestiges. L'appareil des murs est particulièrement remarquable; de trois aspects différents, cette maçonnerie a pu être classée chronologiquement de la manière suivante : avant 300 A.D., c'est un rocaillage *(pebble style)*; vers 300 A.D., c'est un rocaillage avec des pierres fichées isolément *(diaper pebble style)*; à partir de 500 A.D., c'est une sorte d' « opus incertum » (*rubble style*).

Les recherches ont mis à jour de vastes dallages de tuiles autour du temple absidial et du stûpa. Ces tuiles sont décorées de fleurs, de figures géométriques, de personnages. Elles portent chacune un numéro en kharoṣṭhi et l'ensemble paraît correspondre à un ordre déterminé. M. Kak

date ce pavage des environs de 300 A.D., donc de l'époque de la domination des Kuṣāna au Kāçmīr, ceux-ci étant alors d'autre part en contact avec l'Asie Centrale. L'influence iranienne que l'on distingue dans le costume des personnages et dans l'ornementation de ces tuiles est bien la même influence qui fut importée jusqu'à Mathurā par les Kuṣāna après leur séjour en Bactriane. Des rapports intéressants, que l'auteur n'a pas eu le loisir d'étudier ici, demanderaient à être établis entre les éléments décoratifs de ce dallage et les motifs iraniens et indiens contemporains.

Après la description des différents temples situés au-dessus de Ṣrinagar (chap. V), nous abordons le chapitre VI, où le passage consacré aux découvertes faites à Hushkar est à signaler. Ce sont principalement onze têtes de terre cuite; conservées actuellement au musée de Ṣrinagar, elles peuvent être comparées aux stucs de Haḍḍa et de Tumšuq. L'une d'elles représente un jeune moine contemplatif qui, remarque l'auteur, a un crâne haut et étroit, cette forme ayant été obtenue par une pression latérale d'après une coutume jadis en vogue parmi certaines tribus de l'Asie Centrale (pp. 153-154).

Ce chapitre termine le livre de M. Chandra Kak, livre qui dépassera sûrement le but que celui-ci s'était proposé, car il rendra service non seulement aux touristes mais aux Occidentaux qui, moins favorisés, ne pourront qu'à travers lui faire la connaissance de la Vallée Heureuse.

JEANNINE AUBOYER.

Abanindranath TAGORE : *La Poupée de Fromage* (Feuilles de l'Inde, troisième cahier). Préface de Selma LAGERLÖF. Traduction et notes d'Andrée KARPELÈS et de A. C. CHAKRAVARTY. —Un vol. in-12°, 104 pp., bandeaux, culs-de-lampe; 9 fr. 75. — Publications Chitra, A. C. Högman à Mouans-Sartoux, A.-M., 1933, et Lib. des Lettres et des Arts, 150, bd Saint-Germain.

C'est un long conte de fée bengali que Mme Högman-Karpelès a mis en français avec le même bonheur et le même charme que les histoires enfantines intitulées *Sous les Manguiers* et *Les Larmes du Cobra*, et qui est aussi orné par elle de bandeaux d'un goût exquis. Ce conte ne manque pas d'une certaine vérité humaine. Il est entrecoupé, dans la traduction comme dans l'original, de petits couplets délicieusement tournés; d'ailleurs Mme Andrée Karpelès a le secret d'une prose rythmée et assonancée qui est tout à fait savoureuse. Quelques notes expliquent des choses de l'Inde souvent peu connues. Il n'y a guère de livres pour enfants qui soient aussi amusants et (dans le sens de la vraie culture) plus instructifs; j'espère même qu'il se trouvera beaucoup de grandes personnes dignes de le savourer. Mais celles-ci ne voient guère que les volumes qu'une publicité insolente leur impose, et elles s'étonnent quand elles font la découverte de *L'Inde et son âme* et de *Lucioles*, les premiers cahiers des « Feuilles de l'Inde ».

Muraqqa-i-Chugthai. Selected master-paintings of CHUGTHAI, with Full text of *Diwan-i-Ghalib* : Introduction by J.-H. COUSINS. — Un vol. in-4° relié cuir, 56 pl. en couleurs. — Jahangir Book Club, Chabuk Sawaran, Lahore.

M. Chugthai nous paraît être un des meilleurs artistes indiens de la jeune génération. Ses aquarelles composées dans la tradition orientale (c'est-à-dire sans clair-obscur) rendent bien les effets atmosphériques et crépusculaires. Les masses sont heureusement équilibrées — avec un peu trop d'apprêt parfois; le coloris, extrêmement fin et harmonieux, se tient toujours dans cette gamme mélancolique qu'affectionne la peinture indienne de nos jours. M. Chughtai a d'ailleurs deux styles très différents, l'un descriptif, l'autre seulement décoratif; nous préférons de beaucoup le premier, car les pages décoratives sont d'une extrême froideur, et il est clair que c'est là le défaut dont l'artiste devra se garer; en cela il n'est certes pas Indien.

INDOCHINE ET INSULINDE

Henri GOURDON : *L'art de l'Annam*. Un vol. grand in-8°, 75 pp., 16 pl. en phototypie. — E. de Boccard.

Ce volume appartient à une nouvelle série, « Les Arts Coloniaux », dirigée par M. Albert Maybon, et dont l'idée est assurément heureuse; espérons que la couverture d'une typographie si laide ne lui fera point de tort.

M. Henri Gourdon, qui aime et connaît l'Indochine mieux que personne, s'est admirablement acquitté de la tâche difficile de commenter l'art de l'Annam; difficile parce que nous croyons généralement que l'Annamite, merveilleux artisan, est un médiocre artiste, qu'il a peu d'originalité, de sensibilité, ou d'invention; élève des Chinois ou des Français, il est toujours trop docile. Il ne nous a pas été donné de voir des œuvres

annamites de quelque espèce que ce soit, architecture, meuble ou bibelot, qui soient vraiment émouvantes par des qualités proprement artistiques. Dans les reproductions, les effets chatoyants des incrustations et de la polychromie sont perdus. La poésie pénétrante qui enveloppe les tombeaux de Hué se retrouve rarement dans les photographies. Je remarque que M. Gourdon cite beaucoup d'objets dont il vante la beauté en termes précis, pondérés, qui gagnent notre créance. Plusieurs musées d'Indochine, notamment celui de l'E.F.E.O. (Musée Louis Finot), ont recueilli les plus beaux spécimens; peut-être en restera-t-il quelques-uns pour la métropole. Qui sait si dans cinquante ans d'ici, le pendule de la mode étant revenu à l'idéal de 1865-1875, les Annamites ne paraîtront pas supérieurs à tous les autres artistes de l'Asie ?

Le texte si judicieux de M. Gourdon est fort intéressant d'un bout à l'autre. Il n'a pas cherché à dissimuler tout ce que l'Annam doit à la Chine, mais il a évité de faire un traité d'art chinois. Je me suis souvent demandé si l'influence portugaise (venue de Goa ou de Macao ?) n'avait pas été très forte, elle aussi, en Annam. En l'absence de monuments et d'objets assez anciens, c'est une question malaisée à résoudre.

Le cas des arts annamites n'est pas désespéré : comme l'auteur l'explique fort bien (pp. 64-68), leur renaissance ne peut guère s'accomplir en une seule génération.

P. A. J. Moojen : *Kunst op Bali. Inleidende Studie tot de Bouwkunst.* — Un vol. in-4° relié, 187 pp., 205 reprod., 1 carte, 52 fig. dans le texte. — Sans indic. de prix. — Adi Poestaka, La Haye, 1926.

Nous sommes heureux d'apprendre que M. Moojen prépare une édition française de cet ouvrage trop modestement intitulé « Introduction à l'architecture bâlinaise », car il comblera une lacune importante, tout en épuisant, je crois, le sujet. On y trouve une multitude de renseignements sur les cultes et la mythologie de l'île, sur la construction en bois et en matériaux lourds, etc. Le texte est accompagné de plans, coupes et élévations en dessins clairs, et les planches en simili sont nouvelles et très belles.

J. B.

A. J. Bernet Kempers. *The Bronzes of Nâlandâ and Hindu-Javanese Art.* Extrait (en anglais) de « Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde van Ned. Indie », vol. 90, fasc. 1, in-8°, 80 pp. et 33 pl, florins 2,50. — Brill, Leyde, 1933.

Le très important article du Dr. A. J. Bernet Kempers sur les bronzes de Nâlandâ et l'art indo-javanais ne répond pas seulement au sujet énoncé par son titre, mais encore fait bénéficier le lecteur d'une somme considérable de documents et de faits qui, tout en alourdissant un peu ce travail, n'en sont pas moins presque essentiels à sa compréhension. L'auteur a, en effet, entouré son étude d'un tableau d'ensemble des relations culturelles entre l'Inde de l'époque Pâla et l'archipel malais; il ne craint pas, à l'occasion, de l'étendre jusqu'au Népâl, au Tibet, à la Birmanie, au Siam et à Ceylan.

Nâlandâ fut la dernière illustration du bouddhisme dans l'Inde du Nord. L'importance que lui donnaient les textes des pèlerins chinois se doubla en ces récentes années des découvertes archéologiques que l'on y fit. L'origine même de cet article est dans la double exhumation faite à Nâlandâ du monastère fondé par Bâlaputra, roi de Sumatra, et des bronzes qu'il est à peu près le seul à avoir conservés. A ce propos un certain trouble se manifesta dans les opinions : les uns croyaient à une importation javanaise ou au moins à une facture javanaise, les autres n'accordaient à ces objets qu'une minime ressemblance avec les bronzes de l'archipel.

Avant tout, on manquait d'un nombre suffisant de comparaisons photographiques, et on manque toujours de ces analyses chimiques des alliages employés, aussi importantes pour les bronzes que le sont celles des matières utilisées dans la céramique par exemple.

C'est d'après de nombreuses photographies, dont les listes figurent en fin d'ouvrage, que le Dr Bernet Kempers a pu étudier les bronzes de Nâlandâ, et les comparer d'une part au reste de l'art Pâla, d'autre part aux bronzes indo-javanais. L'enquête me paraît menée de la façon la plus minutieuse, la plus complète; l'iconographie y tient une place très importante, les détails de toute sorte concernant l'attitude, le costume, la coiffure, les bijoux, le trône, le socle ou le chevet des statuettes sont très précis et souvent définitifs.

Dans ses conclusions, l'auteur attribue les bronzes de Nâlandâ, ainsi qu'un petit nombre de ceux qui proviennent de Java, à l'art Pâla. L'archipel absorba d'autant plus aisément cette vague de style Pâla, qu'en relations depuis longtemps avec

l'Inde, il s'enthousiasmait moins pour les nouveautés du continent, tout occupé qu'il était à développer un art déjà largement évolué et original.

Quant à l'influence exercée par les bronzes indo-javanais sur les fondeurs de Nâlandâ, elle est pour le moins problématique.

A Java, M. Bernet Kempers examine brièvement la sculpture sur pierre, et il y constate certaines caractéristiques bien propres à renforcer son opinion émise à propos des bronzes : en particulier il note une influence Pâla très nette sur certaines statues de Tjandi Djago et Tj. Singasari, statues dont le style se distingue nettement de celui des bas-reliefs de ces mêmes temples, qui accusent un art indigène caractérisé. Puis, se référant à l'article de M. René Grousset dans les *Mélanges Linossier*, consacré en partie à l'art Pâla, l'auteur pense avoir délimité quant aux bronzes et, pour une faible part, quant aux sculptures sur pierre, l'influence de ce style Pâla; influence qui ne fut pas très inférieure par exemple à celle du Gandhâra ou à celle de l'art Gupta. Enfin, en faisant des vœux pour que d'autres enquêtes soient menées (nous souhaitons qu'elles le soient aussi bien que celle-ci) à propos de l'architecture et de la sculpture sur pierre à l'époque Pâla, M. Bernet Kempers ne s'abstient pas de louer « la vigueur et la vitalité de l'art indo-javanais ». Son travail remarquable est complet, c'est-à-dire à la fois négateur et constructif. Malgré le défaut, que je trouve notable, d'être un peu confus dans des exposés aussi importants que ceux de l'introduction et de la conclusion, je pense que cet ouvrage s'avérera essentiel à la fois comme base et comme exemple.

PAUL LÉVY.

CHINE

TSIANG Un-Kai : *K'ouen K'iu, le théâtre chinois ancien.* — Un vol. grand in-8°, 130 pp., ss. indic. de prix.—Leroux, 1932.

Ce livre forme le complément heureux de celui que M. TCHENG Mien publia en 1929 sur le *Théâtre chinois moderne*. Ce qu'on demande à une thèse, c'est plutôt d'enrichir la documentation scientifique que de dégager des idées générales, et l'excellent travail de M. Tsiang n'appelle pas beaucoup de commentaires. On y trouvera des renseignements sur la musique — toujours très recherchés — et même la reproduction d'une page de musique notée à la chinoise. L'auteur ne néglige pas le côté émotif du théâtre, il nous parle souvent du pathétique des situations, de la beauté du style, de l'impression très forte qui se dégage de certaines mélodies; seule une connaissance directe et approfondie du théâtre chinois nous permettrait d'en juger. Le volume contient une table, à vrai dire très incomplète, des mots chinois cités dans le texte.

JAPON

S. ELISSÉEFF. *Le Théâtre japonais Kabuki.* Illustrations de A. JACOVLEFF. Un volume in-4°, env. 100 pp., planches offset deux tons, 500 frs. — Édité sous la direction de J. de Brunhoff, chez J. Meynial, 15, rue du Helder. 1933.

M. Elisséeff, au cours d'un long séjour d'étude au Japon, a tout particulièrement étudié le théâtre *kabuki*, entrant en relations avec quelques-uns de ses meilleurs acteurs, ce qui lui a permis de se documenter aussi bien que possible. L'ouvrage comprend quatre parties :

La première expose l'historique du *kabuki*, avec les péripéties qu'il a dû subir, par suite des interventions moralisatrices, mais surtout tracassières, des sévères autorités shôgunales.

La deuxième traite de l'acteur et de son art. Elle explique comment et pourquoi, choisi dès son enfance par ses aînés, continuellement instruit et corrigé par eux, il peut atteindre à une si grande virtuosité.

La troisième traite des pièces et de leurs auteurs, avec un historique détaillé et très intéressant, depuis l'origine du *kabuki*, vers 1614, jusqu'à nos jours. On y voit que les auteurs les plus talentueux d'autrefois ont écrit surtout pour les théâtres de poupées, et que leurs œuvres, appelées *jôruri*, ou *gidaiyu*, ont été ensuite adaptées au jeu des acteurs de *kabuki*. Ceux-ci, d'ailleurs, chose curieuse, ont cherché à imiter, à l'origine, le jeu de ces poupées. Cela tient sans doute au grand succès qu'obtenaient ces pseudo-personnages, hauts de quatre-vingts centimètres, qui étaient si habilement manœuvrés qu'ils donnaient une illusion presque parfaite. Encore aujourd'hui, le jeu des acteurs *kabuki*, surtout lorsqu'ils jouent des *jôruri*, rappelle ce style original, ce qui, contrairement à ce qu'on pourrait croire, lui donne un cachet artistique un peu étrange, mais de haute qualité. D'ailleurs, ces théâtres de poupées existent toujours, au Japon, et le plus connu d'entre eux, le « Bunraku za », à Ôsaka, fait toujours salle comble.

Enfin, la quatrième partie donne des renseignements détaillés sur les aménage-

ments des salles *kabuki*, avec leurs ingénieuses plaques tournantes, servant aux changements de décors instantanés, leurs *hanamichi*, ou chemins des fleurs, permettant aux acteurs d'entrer en scène en traversant toute la salle, leurs rideaux somptueux offerts aux artistes par leurs admirateurs ou admiratrices, etc.

Ce texte est abondamment illustré, de la façon la plus artistique et aussi la plus exacte, par le peintre Iacovleff, qui lui aussi, au cours d'un séjour au Japon, a étudié de très près l'art théâtral du genre *kabuki*. Les illustrations comprennent trente-deux planches hors texte donnant des portraits d'acteurs, avec leurs costumes, leurs maquillages, quelquefois si étranges, mais toujours artistiques, leurs perruques, et leurs attitudes les plus caractéristiques. Deux planches entières sont consacrées à des études de mains, dont les mouvements et les positions, dans le jeu des acteurs *kabuki*, ont une grande importance.

En dehors de ces trente-deux planches, qui sont magistralement exécutées en sanguine et en noir, il y a encore une cinquantaine de dessins insérés dans le texte, qui représentent des scènes de théâtre, des détails de costumes, ou de décors, et des attitudes d'acteurs, particulièrement intéressants.

Il convient de mentionner que les légendes ont été rédigées pendant l'absence de M. Elisséeff et qu'il n'a pu les réviser ni en copie ni en épreuves.

RAYMOND MARTINIE.

Georges BONNEAU, *Yoshino*, collection japonaise pour la présentation de textes poétiques :

I. *Rythmes japonais* (1).

II. *L'expression poétique dans le folklore japonais* :

— Poètes et paysans : les vingt-six syllabes de formation savante (2).

— La tradition orale de forme fixe (3).

— Tradition orale et formes libres (4).

4 vol. in-8°, avec cartes, texte, transcription, traduction, notes, index. — Maison Franco-Japonaise, 26, Suzukichô-Surugadai-Kanda, Tôkyô; et Lib. Geuthner, 1933.

Recueillir des chansons japonaises, non pas dans les livres, mais dans le milieu vivant, les éditer, les traduire : c'est à ce travail très utile que M. Georges Bonneau s'est consacré avec autant de ferveur que de modestie : c'est vraiment *a labour of love*, et jamais un travail de cette valeur scientifique n'a été présenté avec une telle absence de pédanterie. Les quatre volumes que voici sont (si nous avons bien compris le sommaire) les premiers d'une série qui n'en comptera pas moins de trente. Dans la masse des documents qu'il a recueillis personnellement dans tout le pays, l'auteur a fait un choix, et il n'y a pas un morceau qui paraisse superflu : de combien d'anthologies occidentales pourrait-on en dire autant ? Ses traductions sont admirables : elles ne laissent rien à désirer pour l'exactitude, la concision, le rythme, et en même temps le tour en est si naturel qu'elles n'ont jamais l'air de traductions. Je résiste à la grande envie que j'ai d'en citer une, car il faudrait les citer toutes. Nous n'avons pas souvent l'occasion de lire un ouvrage aussi émouvant par sa pure beauté. Imprimé au Japon, divisé et subdivisé d'une façon qui au premier abord semble un peu obscure, j'ai peur, je l'avoue, qu'il ne reste connu que des seuls japonisants. Le premier volume est dédié à M. Paul Valéry — il avait fait appel à la Maison Franco-Japonaise pour qu'elle nous mette en contact direct avec l'âme du Japon —; puisse-t-il répandre ce livre dans tous les milieux où l'on aime la vraie poésie.

J. B.

Berthold LAUFER. *The Early History of Polo, a Study of the Origins of the Great Game, made from Ancient Documents.* Dans « Polo, The Magazine for Horsemen », vol. VII, n° 5, 1932. New York.

Dans la revue américaine *Polo*, qui est difficile à trouver dans les bibliothèques publiques, le Dr. B. Laufer a publié un article très intéressant sur l'origine de ce sport, qui fut très goûté dans la Chine ancienne. D'après lui le mot *polo* vient du tibétain où il signifie tout d'abord une balle de bois en saule, ensuite le terrain où l'on jouait, puis le jeu lui-même. A l'opinion de Quatremère qui, dans son *Histoire des Sultans mamelouks de l'Égypte*, publiée en 1835, considère la Perse comme le pays natal de ce sport, M. Laufer oppose sa conviction que le polo fut créé au début de notre ère par les tribus iraniennes de l'Asie centrale, et que son centre fut probablement le Khotan d'où ce jeu s'est répandu en Chine et en Perse. Il montre comment le polo est devenu à la mode en Perse où les femmes autant que les hommes s'adonnaient à ce sport. Ce fait est confirmé par le poète Nizami qui décrit une partie de polo jouée par la belle Shirin (VIe siècle) et ses dames contre le roi et ses courtisans.

Les Arabes connurent ce jeu en Perse et l'introduisirent en Égypte.

En Chine, le jeu de polo fut adopté à l'époque T'ang (618-905); la première rencontre entre les équipes tibétaine et chinoise eut lieu en 709, lors de l'ambassade tibétaine qui vint chercher la princesse Kin-tch'eng promise comme épouse au roi du Tibet. Mais le polo est mentionné déjà sous le règne de l'empereur T'ai tsong (627-649) qu'on nous montre assistant à la partie d'une équipe tibétaine. Le Dr. Laufer remarque que ce sport est aujourd'hui inconnu au Tibet. Plusieurs empereurs de la dynastie des T'ang furent de fervents joueurs de polo et la fameuse concubine Yang Kouei-fei s'y adonnait aussi. La manière de le jouer était différente de celle d'à présent. L'auteur note aussi le cas curieux de l'emploi de mulets et d'ânes : sous les T'ang, le prince Ting-siang apprit aux dames de la Cour à jouer le polo montées sur des ânes.

C'est en 727 que le jeu de polo est mentionné pour la première fois dans les textes japonais; le Dr. Laufer explique la manière japonaise de jouer qui est toute différente de celle du continent. Nous pouvons ajouter que cette première mention se trouve dans l'anthologie japonaise le *Manyôshû*, et que dans les annales historiques du Japon, le jeu de polo est mentionné pour la première fois sous l'année 834.

Les conquérants musulmans introduisirent aux Indes le polo persan. Au cours des siècles ce sport avait presque disparu, n'étant plus joué qu'à Manipur et dans la haute vallée de l'Indus, où vers 1864 les Anglais l'apprirent à leur tour.

Cet article si abondamment documenté nous prouve une fois de plus l'existence de relations très étroites entre les différents pays de l'Orient.

S. Elisséeff.

Eduard Emmerich Florenz : *Die Langgedichte Yakamochi's aus dem Manyôshû.* I. Einleitung und Naga-uta Buch, III, VIII, XVII, XVIII. — Un vol., in-8° br. 163 pp., RM. 11. — (Veröffentlichungen des Seminars für Sprache und Kultur Japans an der Hamburgischen Universität, N° 4). Verlag Asia Major, Liebigsstr. 6, Leipzig, 1933.

Excellent ouvrage par le fils du célèbre japonologue K. Florenz. Il a utilisé, bien entendu, les travaux des éditeurs japonais du *Manyôshû*. Il nous donne une étude de 35 pages sur Yakamochi, fonctionnaire et poète (718-785). Sa biographie, ses œuvres, ses sources y sont fouillées jusque dans de minimes détails. Page 41, une liste des *makura-kotoba* employés par Yakamochi, avec traductions et etymologies. Dans ses traductions, l'auteur a héroïquement tenté de rendre les *makura-kotoba* sans pouvoir toujours prendre parti entre deux interprétations différentes, qui ne sont peut-être la bonne ni l'une ni l'autre — par exemple : *Ashihiki no* [*yama*] « qui fait tirer le pied » ou « au pied étalé ». Les vers du texte sont numérotés par ordre, et le numéro répété devant le passage correspondant de la traduction nous permet d'y voir clair dans les inversions de la langue japonaise; l'allemand est relativement propice aux traductions, et celle-ci, trop consciencieuse pour être elliptique, ne manque cependant pas d'élégance. La transcription du texte permet de retrouver immédiatement le *kana* en cause. Le commentaire est une mine de renseignements de toute sorte (botanique, histoire, géographie, mœurs et coutumes de l'époque Tempyô, etc.). Puisque l'ouvrage n'est pas complet en ce volume, nous pouvons espérer qu'il se terminera par un index qui mettra ces richesses en valeur.

Yakamochi a excellé dans le genre élégiaque, ses plus jolis morceaux chantent l'amour conjugal. Il faut reconnaître que ses *nagauta* quelquefois fort longs, tout en contenant une multitude de détails exquis, paraissent un peu fades à côté des *mijika-uta* en 31 syllabes où l'idée est naturellement beaucoup plus concentrée.

J. B.

Imprimerie Sainte Catherine, 51, Rue du Tram, Bruges-Belgique.

L'âge du bronze au Japon

ET L'EXPANSION DE LA CIVILISATION DES HAN VERS L'EST

Au cours des dix dernières années, les études sur l'âge du bronze au Japon se sont multipliées. En 1929, nous avons pu publier un « Tableau des sites de l'âge du bronze au Japon » (1) qui donne un aperçu de cette activité archéologique. Nous avons mentionné environ un millier de sites et une trentaine d'espèces d'objets découverts, dont le nombre dépasse plusieurs milliers. La majorité des gisements se trouve dans la partie sud-ouest du Japon, voisine du continent chinois et de la presqu'île coréenne. Plus on s'avance vers le nord-est, plus les vestiges deviennent rares, et dans la partie nord-est il n'en existe aucune trace. Les objets principaux trouvés dans ces sites sont des objets en bronze, des armes en pierre copiées sur celles de bronze, ainsi que de la poterie du type *Yayoi* (2) en terre cuite.

Au Japon, comme d'ailleurs partout, à l'époque de l'âge du bronze les objets les plus estimés ont été ceux qu'on exécutait dans ce métal. Les plus représentatifs et les plus importants sont les poignards, les bouts de lances et un genre de cloche appelé *dôtaku*. Nous essaierons d'en établir la chronologie, et de faire ressortir les tendances et les particularités de cette époque lointaine en nous basant sur les faits fournis par l'étude des armes en bronze et des *dôtaku*.



LES DEUX GROUPES D'OBJETS REPRÉSENTATIFS DE LA CIVILISATION DE L'AGE DU BRONZE AU JAPON

I. — Les armes : poignards et bouts de lances

Les poignards et les bouts de lances en bronze mesurent, les plus petits environ 0 m. 15 et les plus grands 1 m. 20. La provenance de trois cents de ces objets est exactement connue. On divise les armes en deux classes : celles qui ont une douille d'emmanchement à la hampe : ce sont les bouts de lance *(dôhoko)*, et celles qui portent une soie pouvant être introduite

(1) R. Morimoto, *Nihon Seidôki jidai chimeihyô.*

(2) Cette poterie fut désignée par ce nom parce qu'elle fut trouvée pour la première fois en 1886 à Tôkyô dans la rue Yayoi du quartier Hongô. *(Note du trad.)*

dans une poignée : ce sont les épées et poignards en bronze *(dôken)* (1). Il existe trois types d'armes en bronze (voir Pl. XXI) :

Type A : ce type comprend les armes dont la longueur est de moins de o m. 45; leur bout est pointu et l'arme est tranchante : leur forme est excellente pour une arme destinée à couper. Ces armes ont été trouvées en grand nombre en Chine et en Corée d'où elles ont été importées au Japon. Le bronze est de très bonne qualité.

Type B : les armes de ce type ont une longueur allant de o m. 60 à 1 m. 20; leur bout est assez large, arrondi et non pas pointu, ce qui laisse à supposer qu'elles ne servaient pas au même usage que les armes du type A. Elles n'ont été trouvées ni en Chine ni en Corée; c'est un type qui n'a été fait qu'au Japon, et on a trouvé dans la partie nord du Kyûshû des moules ayant servi à la fonte de ces armes. La qualité du bronze est mauvaise.

Type C : Les pointes des armes de ce type sont dépourvues de nervures; elles sont larges comme une planchette et le métal est mince; près du manche, les deux côtés de la lame forment deux saillies latérales en forme d'ergots assez proéminentes, mais qui sont inutiles. Ce sont des armes qui n'étaient pas utilisées et qui attestent une forme décadente. Non seulement on n'en a jamais trouvé ni en Chine ni en Corée, mais au Japon même on ne les a rencontrées que dans une seule région dont nous dirons un mot plus loin. La qualité du bronze est très mauvaise (2).

En résumé, nous distinguons :

Type A : Armes de petite dimension, pointues et tranchantes;

Type B : Armes de grande dimension, à bout large et à lame émoussée;

Type C : Armes de dimensions variées à lame plate et mince.

En tant qu'arme coupante, le type A est le type original, le type B atteste déjà un changement, et le type C n'est qu'une forme décadente des précédentes.

Les gisements où ont été trouvées ces trois types présentent des caractères différents. Le type A a été trouvé dans les sépultures au cercueil en forme de jarre; il serait plus exact de dire : de deux jarres au col évasé. Ce type de cercueil est constitué par deux grandes jarres dont les ouvertures sont réunies l'une à l'autre : ce sont les plus anciennes sépultures de l'âge du bronze. Le type B a été trouvé dans les tombeaux à cercueils en dalles de schiste réunies formant une caisse : c'est la forme de sépulture qui succède à la précédente (3). Le type C n'a jamais été trouvé dans des tombeaux, mais uniquement en des lieux utilisés dans l'antiquité pour des services rituels et qui sont chronologiquement postérieurs aux deux périodes précédentes.

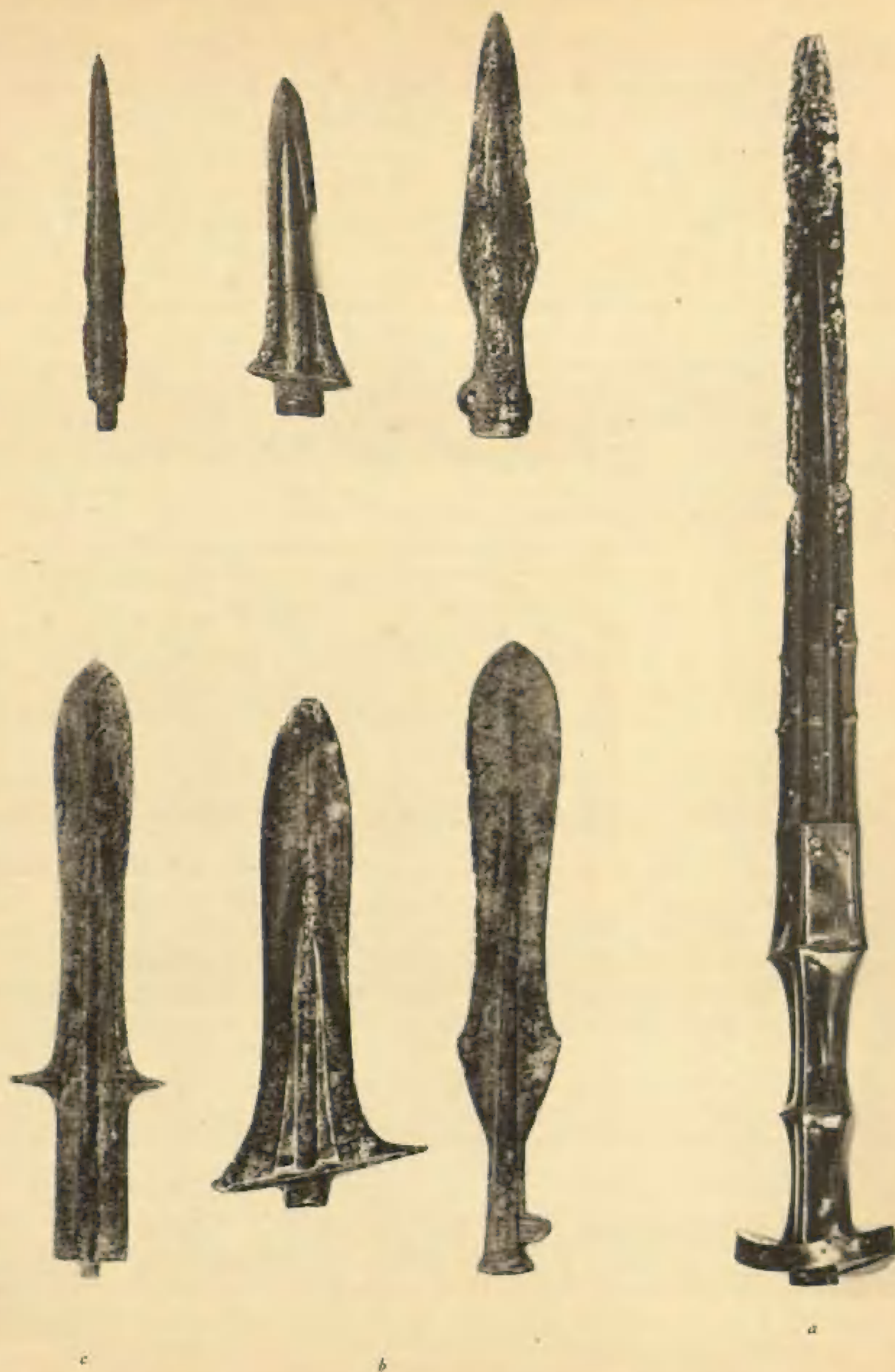
Au point de vue de l'usage ainsi que du caractère des gisements où on

---

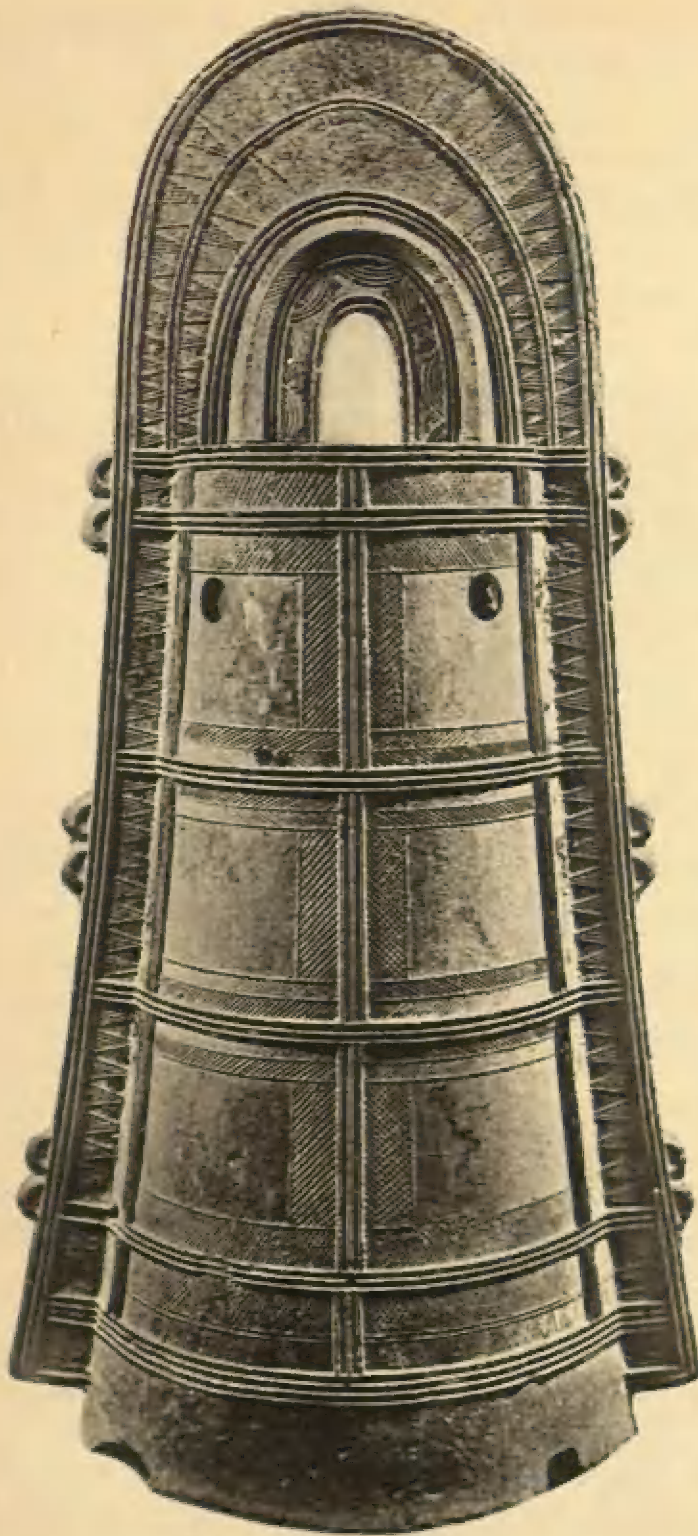
(1) K. Takahashi, *Dôhokodôken no kenkyû* (« Étude des épées et des lances en bronze »). 1926, Tôkyô.

(2) R. Morimoto, *Hiragata dôken-kô* « Sur les épées à lame plate », dans la revue : *Rekishi to chiri*, mai 1931.

(3) R. Morimoto, *Chikuzen Mikumo Yarimizo Futsuka-ichi saniseki no kôkogakuteki ichi*, 1930.



Armes de bronze :
a, pointues et tranchantes ; *b*, bout large et lame émoussée ; *c*, lame plate et mince.



c



a



b

Dôtaku : *a*, parois épaisses, ornementation d'influence chinoise :
b, épaisseur moyenne, trous ronds et encoches carrées ; motif de « l'eau courante » ;
c, grandes dimensions, parois minces, bandes horizontales et verticales.

les trouve, ces armes se classent dans le même ordre chronologique et il est intéressant de noter qu'à mesure que leur forme originelle se transforme, les dimensions augmentent et le type se modifie.

2. — *Dôtaku*

Les archéologues japonais désignent sous le nom de *dôtaku* une espèce de cloches dont la dimension varie de 0 m. 18 à 1 m. 50. Le nombre de *dôtaku* dont on connaît exactement l'origine atteint de nos jours cent vingt-cinq. Ces *dôtaku*, particulières au Japon, peuvent être comparées aux tambours de bronze qu'on trouve en Indochine (1).

Les *dôtaku* se classent d'après le dessin de leur ornementation. Celles qui portent un ornement à ligne « d'eau courante » sont appelées *ryûsuimon-dôtaku*, celles qui sont ornées de sortes de cordes sont appelées *kesa-dasuki-dôtaku*.

Elles peuvent aussi se diviser en trois types (2). (Voir Pl. XXII.)

Type A : Les dimensions sont de moins de 0 m. 45; les parois sont épaisses. Le bronze est d'une couleur sombre et la forme accuse une légère ressemblance avec les bronzes anciens de la Chine; il en existe même qui sont pourvues d'une ornementation analogue au *t'ao-t'ie* simplifié. Certaines *dôtaku* de ce type ne comportent pas encore sur le côté d'ouvertures rondes ou carrées, et beaucoup d'entre elles ont l'anse du sommet aplatie en forme de casque *(kabuto-gata)* ou de colline. Leur surface extérieure est divisée en bandes horizontales; l'espace situé entre ces bandes est rempli par des ornementations particulières sur lesquelles nous reviendrons.

Type B : Les *dôtaku* du type B sont de dimension d'environ 0 m. 60; l'épaisseur de leurs parois est moyenne. C'est le type le plus courant. Leur couleur est vert foncé et leur forme ne présente plus aucune influence chinoise. A la partie supérieure, sur les côtés, sont percés des trous ronds et dans le bord sont découpés des carrés. L'anse du sommet a une forme régulière de monticule. La surface extérieure est divisée par des bandes verticales, ou entièrement ornée par le dessin de « l'eau courante ». C'est la forme la plus fréquente de *dôtaku*.

Type C : C'est celui dont la dimension, qui varie de 0 m. 90 à 1 m. 50 est la plus grande. Les parois sont minces et l'exécution est excellente; la couleur du bronze est d'un beau vert. Des trous ronds d'une forme précise sont ouverts sur les côtés et des ouvertures carrées sont incisées dans le bord; elles sont placées dans un certain ordre. L'anse a la forme d'une haute montagne et s'appelle *kobangata* (3). La surface extérieure est divisée par des

(1) Umehara, *Dôtaku no kenkyû* (« Étude des *dôtaku* »), 1928, ouvrage d'une très riche documentation, et V. Goloubew, *L'Age du bronze au Tonkin et dans le Nord-Annam*, *BEFEO*, t. XXIX 1929.

(2) R. Morimoto, *Dôtaku no keishiki bunrui sono ta* (« La classification des *dôtaku* d'après leurs formes »). Revue de la Société d'Anthropologie : Jinruigaku-Zasshi, oct. 1930.

(3) A cause de la ressemblance avec la forme ovale des *koban*, anciennes pièces de monnaie.



Carte I. — Répartition des sites où l'on a découvert des armes en bronze (I) et des dôtaku (II)

bandes horizontales et verticales et l'intervalle est orné de dessins linéaires en relief. La *dôtaku* de ce type est devenue un objet rituel.

En résumé : le type A se caractérise par ses petites dimensions, par l'épaisseur du métal et par une forme dépourvue d'un modèle fixe; le type B

est de taille moyenne et accuse une forme bien établie; le type C, de grandes dimensions, est exécuté en métal mince et d'une forme élaborée.

Au point de vue forme, le type A est le type originel, le type B révèle des modifications survenues au cours des années, et le type C le changement profond du type originel vers une forme d'objet rituel.

Les *dôtaku* des différents types ont été trouvées (sauf le type A qui provient d'un tombeau au cercueil en dalles de schiste), dans des sites où, dans la haute antiquité, se célébraient des rites.

Nous pouvons considérer que, pour les *dôtaku* comme pour les armes en bronze, le type A est le plus ancien et les types B et C viennent ensuite; et nous constatons pour tous ces objets qu'ils abandonnent leur forme originelle pour aller vers un type conventionnel en affectant toujours de plus grandes dimensions.

Les deux régions des sites de l'âge du bronze

Le nombre de gisements d'armes en bronze dépasse trois cents. Comme l'indique notre carte nº 1, ils sont situés sur la côte de la Mer Intérieure et se propagent vers le sud-ouest; vers le nord-est, il n'y en a qu'un, chiffre qu'on peut considérer comme négligeable (1).

La région principale est située dans la partie ouest du Japon; les deux tiers des sites se trouvent à l'ouest du Japon même ainsi que dans le nord de l'île Kyûshû, voisine de la Chine et de la Corée; un cinquième est situé vers le nord-est sur la côte de la Mer Intérieure, et enfin vient la région située au sud de la Mer Intérieure et sur le littoral du Pacifique. Nous constatons que le nombre des sites diminue à mesure qu'on avance du sud-ouest vers le nord-est. Au point de vue du type des armes en bronze, le plus ancien A a pour centre le nord du Kyûshû et ne se rencontre que dans l'ouest et jamais dans le nord-est, tandis que les types moins anciens B et C se rencontrent à mesure qu'on avance vers le nord-est. Les formes les plus jeunes jalonnent la route du sud-ouest vers le nord-est, ce qui indique la direction de l'expansion des armes en bronze et permet de dire que la voie de la civilisation de l'âge du bronze alla de Kyûshû à Hondô en suivant le littoral de la Mer Intérieure. En constatant que c'est en Chine et en Corée que l'on rencontre les armes du type A et en prenant en considération l'expansion des autres types, nous pouvons dire que la civilisation de l'âge du bronze n'est qu'une ramification de la civilisation chinoise qui s'est étendue vers l'est à travers la Corée jusqu'au Japon.

Les sites des dôtaku

Si on étudie les sites des 125 *dôtaku* dont on connaît l'origine avec précision, on constate, comme l'indique notre carte I, que ces cloches se rencontrent

(1) R. Morimoto, *Tableau géographique des sites de l'âge du bronze*. Cf. la carte géographique.

au nord-ouest du littoral de la Mer Intérieure jusqu'à la hauteur de la baie d'Ise. On ne les trouve jamais dans la région nord du Kyûshû voisine du continent asiatique, ni en Chine, ni en Corée (1). Les sites des *dôtaku* sont nettement distincts de ceux des armes en bronze. Les *dôtaku* ont été trouvées surtout sur le littoral du Pacifique; leur nombre diminue sensiblement lorsqu'on va vers le sud-ouest, c'est-à-dire de la baie d'Ôsaka vers les côtes de la Mer Intérieure. En ce qui concerne la répartition des différents types de *dôtaku*, on trouve le plus ancien sur les côtes de la Mer Intérieure; le type B se rencontre sur les rives de la baie d'Ôsaka, et dans la région du nord-est, on ne trouve que les *dôtaku* du type C.

Cette répartition indique que le lieu d'origine des *dôtaku* est la région située au sud-ouest de Kyôto et que leur expansion s'est dirigée ensuite vers le nord-est où les formes sont de date moins ancienne; mais le nombre de *dôtaku* trouvées est alors plus important. Le fait que les *dôtaku* n'ont pas été trouvées ni dans l'extrême partie de la région sud-ouest du Japon, ni en Chine, ni en Corée, explique nettement le peu d'influence du continent asiatique sur la technique de l'exécution de ces cloches, surtout si on la compare avec celle des armes en bronze.

En résumé, on peut dire que la région principale des armes en bronze est située à l'ouest de la Mer Intérieure, tandis qu'elle se trouve à l'est pour les *dôtaku;* le nombre d'armes en bronze augmente vers les régions ouest tandis que celui des *dôtaku* devient plus important dans la partie est. La répartition des types A B C des armes en bronze et des *dôtaku* suit la même direction d'ouest à est, mais le point de départ est différent.



LES DEUX PHASES DE LA CIVILISATION DE L'AGE DU BRONZE AU JAPON

1. — *Relations chronologiques entre les armes en bronze et les dôtaku*

Nous avons signalé la différence de répartition géographique des armes en bronze et des *dôtaku;* il nous faut dire un mot de leurs relations chronologiques. Nous avons pu constater que l'expansion des armes en bronze se dirigeait vers le nord-est tandis que celle des *dôtaku* allait vers le sud-ouest pour se rencontrer dans la région de la Mer Intérieure où, d'après nous, peut se trouver la solution du problème chronologique, car la forme la moins ancienne des armes en bronze doit se rencontrer avec la forme la plus ancienne des *dôtaku*. Par une chance inouïe, on a trouvé deux gisements d'armes en bronze et de *dôtaku*.

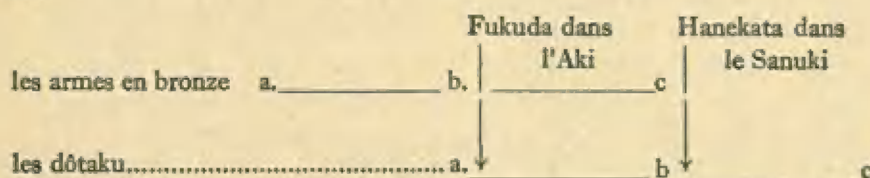
(1) A un certain moment, on a cru trouver une cloche du type *dôtaku* dans la région méridionale de la Corée, mais l'étude approfondie de l'objet a prouvé qu'il n'y avait rien de commun.

L'un d'eux est situé dans la province d'Aki; des armes en bronze du type B et une *dôtaku* du type A y ont été trouvées (voir carte I, le point noir •); l'autre est situé dans la province de Sanuki, des armes en bronze du type C et une *dôtaku* du type B en ont été retirées (voir carte I, le triangle ▲). Les relations entre ces vestiges se présentent de la manière suivante :

LES OBJETS : / LES GISEMENTS	LES ARMES EN BRONZE			LES DÔTAKU		
	a	b	c	a	b	c
FUKUDA dans l'Aki		■		■		
HANEKATA dans le Sanuki			■		■	

En regardant cette table horizontalement, on voit les relations, en tant que types, entre les objets trouvés dans les mêmes gisements.

La table suivante indique les relations chronologiques entre les objets trouvés :



On peut constater entre l'apparition des deux espèces d'objets trouvés une différence chronologique.

Les armes en bronze qui se sont répandues vers le sud-ouest sont les plus anciennes; les *dôtaku* qui se répandaient vers le nord-est sont de date postérieure.

2. — *Les différentes phases de civilisation auxquelles appartiennent les armes en bronze et les dôtaku*

Dès les débuts de l'archéologie japonaise un problème difficile s'est posé à nos savants : les armes en bronze et les *dôtaku* sont-elles des produits de civilisations entièrement différentes, ou appartiennent-elles à des périodes différentes d'une même civilisation ?

Il nous semble que ce problème peut être résolu par une étude comparée, où seraient étudiés les rapports de ces vestiges avec la poterie du style *Yayoi*, avec les poignards en pierre exécutés d'après des originaux en bronze, et enfin avec les miroirs couverts de dessins aux lignes fines et pourvus de plusieurs boutons de suspension.

La poterie Yayoi. — La poterie la plus répandue de l'âge du bronze est celle désignée sous le nom de *Yayoi*, en terre cuite d'une couleur brune. Les

nombreux articles publiés par les soins de la Société archéologique de Tôkyô ont permis vers 1930 d'établir des faits clairs et précis sur l'origine de cette poterie. Elle a été créée tout d'abord dans le nord de Kyûshû sous l'influence de la céramique chinoise de l'époque des Han antérieurs (206-23 av. J.-C.) (1). En se répandant vers le nord-est, la poterie *Yayoi* a subi un certain nombre de modifications qui permettent de la diviser en trois types. Le type A a pour centre le nord de Kyûshû et la région de Shimonoseki, c'est-à-dire la partie ouest de l'île Honshû; cette poterie du type A dépourvue d'ornementation révèle dans sa forme des éléments nombreux de l'influence de la poterie du continent chinois.

Le type B qui a comme centre la région de Kyôto et qui se répand vers le nord-est comporte principalement une ornementation en « dents de peigne » et accuse une forme modifiée du type A.

Le type C a comme centre la région de Tôkyô, région le plus au nord-est de cette répartition. L'ornementation est parfois celle de l'empreinte de nattes, comme on le voit sur la poterie néolithique, désignée à cause de cela même sous le nom de *jômon* (dessin de natte) (2), et dont la forme a exercé une influence sur celle du type en question.

Chronologiquement, ces trois types A, B, C se suivent et à mesure qu'on avance vers le nord-est, la poterie atteste des formes moins anciennes. (Cf. la carte 2.)

Comme nous l'avons déjà dit, les armes en bronze sont surtout répandues dans la région sud-ouest et les *dôtaku* dans celle du nord-est. La poterie du type *Yayoi* se trouve en même temps que les armes en bronze et que les *dôtaku*. Il est intéressant d'indiquer que la poterie *Yayoishiki* du type A se trouve toujours avec les armes en bronze, et à peu près dans les mêmes régions. Cette poterie, de même que les armes de bronze, a subi l'influence chinoise.

La poterie *Yayoi* trouvée avec les *dôtaku* appartient au type B et se rencontre dans les mêmes gisements; elle comporte la même ornementation linéaire et les mêmes dessins au trait que les *dôtaku*. (Cf. Pl. XXIII.)

Le fait que la même poterie du type *Yayoi* se rencontre avec les armes de bronze et avec les *dôtaku*, en n'accusant qu'une différence de type, nous permet de constater que nous nous trouvons devant deux périodes différentes, mais appartenant à la même civilisation.

Nous pouvons dire à présent qu'à l'âge du bronze, le Japon a subi une forte influence venant du continent chinois qui se manifeste dans la forme des armes de bronze; à la période suivante, lorsque cette influence s'est affaiblie, apparaissent les *dôtaku* et, au moment où les objets de bronze commencent à disparaître, on se trouve devant la poterie *Yayoi* du type C. L'étude comparative de ces faits présente un intérêt tout particulier.

---

(1) R. Morimoto, *Kyûshû Yayoi shiki dôki hennen* (« Chronologie de la poterie *Yayoi* et des bronzes à Kyûshû). Dans la revue: *Kôkogaku* (« Archéologie »), 1930.

(2) Cf. Goloubew, *op. cit.*, p. 32.



∂



a



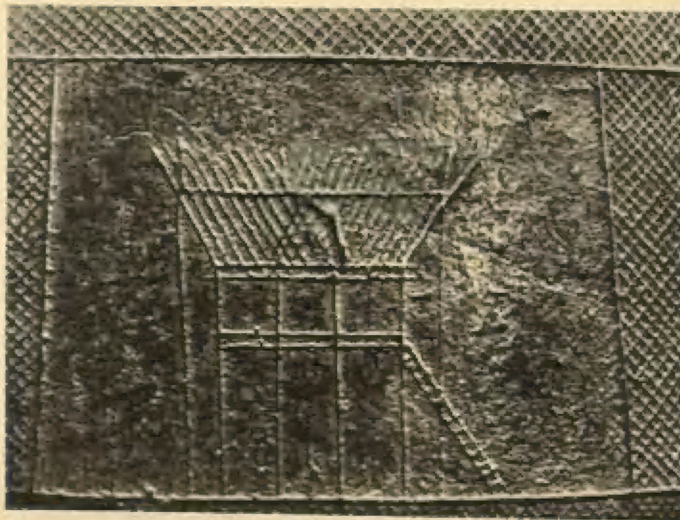
e



b

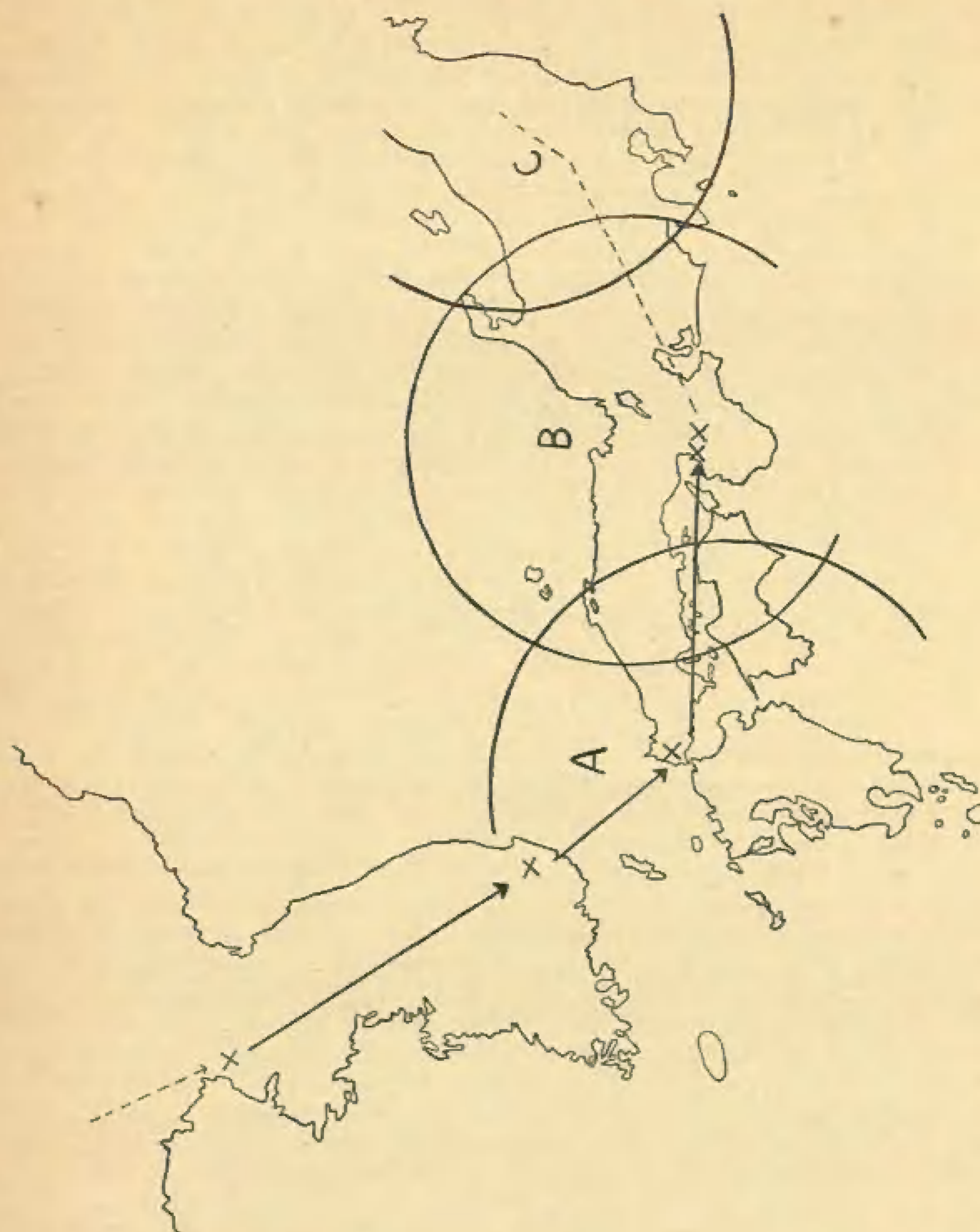


f



c

a, b, c, ornements des dôtaku (bronze) ; *∂, e, f,* ornements de la poterie yayoishiki.



Carte II. — Progrès de la civilisation de l'âge de bronze au Japon et répartition des trois types de poterie Yayoishiki

Les poignards en pierre. — Les poignards en pierre exécutés d'après des originaux de bronze présentent des problèmes d'études fort intéressants. Le nombre de sites où ces armes ont été trouvées atteint déjà le chiffre de 107.

Ils se trouvent : à l'ouest, dans l'île de Kyûshû; à l'est, ils se rencontrent jusqu'à la région du Kwantô. Les limites de leur répartition sont beaucoup plus étendues que celles des armes de bronze. Parmi ces poignards, on remarque six formes différentes qui peuvent être classées en trois types (1). Au premier type appartiennent les poignards de pierre qui imitent admirablement l'arme originale de bronze; au deuxième type ceux dont la forme est simplifiée et se rapproche de la forme d'une lance; au troisième ceux dont la forme a subi une forte modification et qui sont pourvus de saillies latérales les rendant analogues à une hache en pierre. Le premier type a comme centre le nord du Kyûshû, le deuxième, Kyôto et le littoral du Pacifique, et le troisième la région du Kwantô.

Les poignards de pierre du deuxième type ont été souvent trouvés dans les mêmes sites que la poterie du style *Yayoi;* ils attestent par leur dessin et par leur ornementation des relations étroites avec les *dôtaku.*

C'est encore une autre indication qui prouve, comme celle de la poterie du type *Yayoi*, que les armes de bronze et les *dôtaku* appartiennent à la même civilisation, mais à des phases différentes.

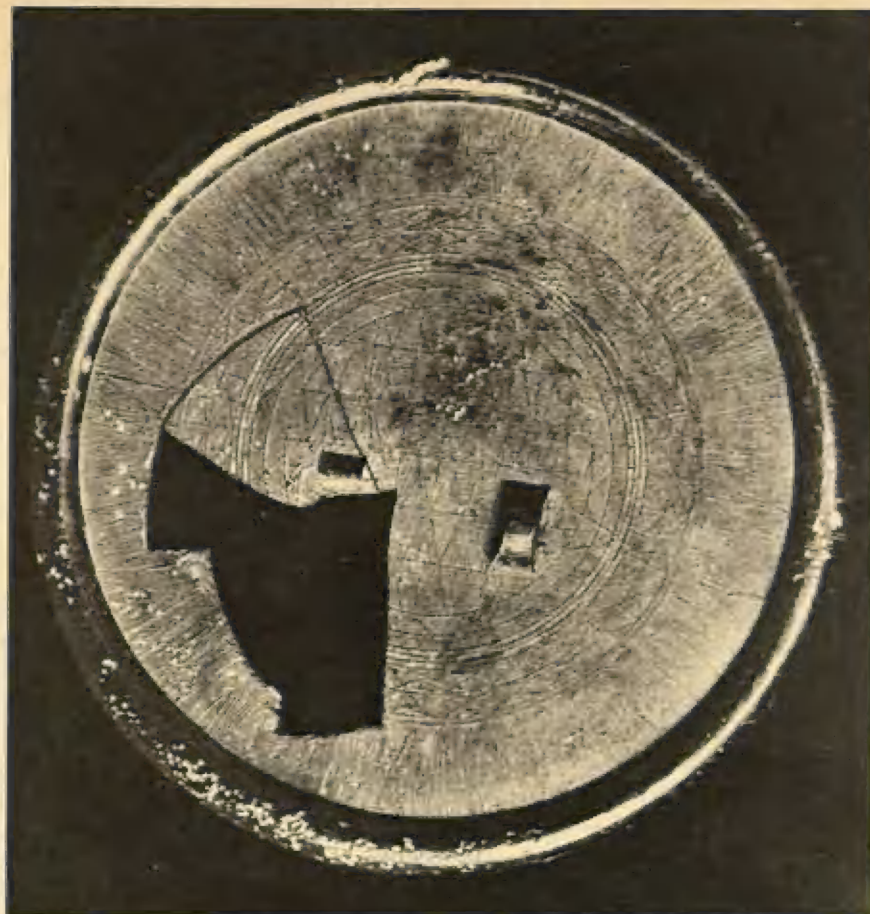


LES MIROIRS A ORNEMENTATIONS AUX LIGNES FINES ET A PLUSIEURS BOUTONS DE SUSPENSION

Nous arrivons aussi à obtenir les mêmes preuves de l'unité de civilisation par d'autres objets en métal. Par exemple, il suffit de considérer les miroirs qu'on appelle les miroirs à plusieurs boutons et à décorations aux lignes fines (2). Ces miroirs présentent une forme particulière : la surface extérieure est légèrement convexe; le bord du miroir est hémisphérique et forme une espèce de bourrelet; deux ou trois boutons de suspension sont placés loin du centre. Des miroirs semblables ont été trouvés dans le nord et dans le sud de le Corée, ce qui indique leur origine. Dans la région ouest du Honshû, des miroirs analogues ont été trouvés dans les mêmes sites que les armes de bronze et les *dôtaku;* dans la région est, on les a trouvés avec des *dôtaku*, mais leur nombre est minime. Néanmoins cela projette de la lumière sur le problème des armes de bronze et des *dôtaku*, et présente une grande importance au point de vue archéologique. Dans la province de Nagato, ces miroirs ont été ramenés au jour avec des armes de bronze, et dans celle de Yamato, avec des *dôtaku.* (Voir PL. XXIV.) Le fait que des miroirs du même type ont été trouvés tantôt avec des armes de bronze,

(1) R. MORIMOTO, *Kwantô yûkaku sekki no kôkogakuteki ichi* (« Les armes en pierre aux saillies latérales de la région du Kwantô et leur place dans l'archéologie ». Dans *Kôkogaku* (« Archéologie »), 1930.

(2) R. MORIMOTO, *Tachû-saimon-kyô.* « Les miroirs aux lignes fines et à boutons multiples ». *Kôkogaku-kenkyû* « Revue archéologique », 1928.



b



a

a, miroir à boutons multiples; *b*, miroir à lignes fines.

tantôt avec des *dôtaku*, indique d'une manière probante que les armes et les *dôtaku* appartiennent à la même civilisation. De plus, les miroirs qui furent trouvés avec des armes de bronze dans la province de Nagato, ont été ensevelis dans un tombeau où le cercueil était en forme de boîte constituée avec des dalles de schiste; ceux qui furent retirés avec les *dôtaku* dans la province de Yamato ont été trouvés dans un site ayant rapport aux vestiges rituels. Ces faits indiquent nettement la différence chronologique de ces deux gisements et soulignent que les armes de bronze et les *dôtaku* appartiennent à des phases différentes de la même civilisation. L'unité de la civilisation est prouvée dans ces cas par la présence des miroirs dans une région où les armes et les *dôtaku* sont trouvés ensevelies dans les mêmes gisements.

En résumé, nous pouvons dire : que les armes de bronze et les *dôtaku* ont apparu à des dates différentes; elles représentent des manifestations différentes des phases successives de la même civilisation, et leur différente répartition géographique est dûe aux mêmes causes. Ces données nous permettent de dire que la civilisation japonaise de l'âge du bronze s'est répandue du sud-ouest vers le nord-est et a eu deux phases différentes.



LA CHRONOLOGIE DE L'AGE DU BRONZE AU JAPON

Dans les pages précédentes, nous avons examiné la civilisation de l'âge du bronze au Japon surtout au point de vue de son expansion. Il nous faut à présent la dater en prenant comme base les particularités des objets trouvés.

Le type le plus ancien des armes de bronze A, qui appartient à la période la plus ancienne de l'âge de bronze, se rencontre toujours dans le nord du Kyûshû dans les tombes aux cercueils en jarre, avec des miroirs, des ronds en jade *(pi)* et de la poterie des Han. C'est le cas des fouilles de Mikumo et de Sugu dans la province de Chikuzen qui sont les plus connues (1). Les miroirs qui ont été trouvés dans ces tombeaux appartiennent tous au style de l'époque des Han antérieurs. Le miroir reproduit sur la planche IV porte l'inscription suivante :

絜清白而事君 志治之合明□
玄之流澤疏遠 而日忘美□外丞
可說□思而無紀

(1) *Ryuen koki ryakukô*, par AOYAGI TANENOBU, édité par R. MORIMOTO. Fukuoka, 1930. M. SHIMADA et S. UMEHARA, *Chikuzen Sugu shizen iseki no kenkyû* (« Étude sur les sites préhistoriques de Sugu dans la province de Chikuzen ». *Kyôto Teikoku Daigaku kôkogaku kenkyû hôkoku* (« Rapport archéologique publié par l'Université impériale de Kyôto »). Kyôto, 1930.

L'anneau en jade *(pi)* est aussi du type des Han antérieurs, de même que la poterie. Les armes en bronze et les autres objets trouvés doivent être tous datés de l'époque des Han antérieurs. De plus, dans un gisement au bord de la mer dans le Kyûshû du nord, il a été trouvé une monnaie chinoise du roi usurpateur Wang Mang (9-22 ap. J.-C.) (1). Cela nous permet de fixer la date de cette période de civilisation entre le Ier siècle avant J.-C. et le Ier siècle après J.-C.

Il nous reste à parler de la période suivante au cours de laquelle ont apparu les *dôtaku*. Le type le plus ancien des *dôtaku*, A, a été trouvé avec des armes de bronze du type B dans un même tombeau à cercueil en dalles de schiste. Un sceau en or de l'empereur Kouang Wou (25-27 ap. J.-C.) des Han postérieurs avec l'inscription *Kan no Wa no Na no kokuô* (roi du Na du pays Wa des Han) (2) a été trouvé en 1784 dans la région ouest du nord de Kyûshû dans un lieu où se trouvaient des cercueils de schiste en forme de boîte; des miroirs des Han postérieurs ont été trouvés dans des cercueils de même type. Cela nous autorise à dire que les *dôtaku* ont apparu à l'époque des Han postérieurs (25-220 ap. J.-C.), c'est-à-dire au milieu du Ier siècle après J.-C. jusqu'au IIe. Le type C de *dôtaku*, qui est le plus récent, se trouve avec les premiers objets en fer qui sont du IIIe et IVe siècles après J.-C., date à laquelle nous devons placer la fin de l'âge du bronze au Japon. Cela donne à l'âge du bronze au Japon une durée de trois ou quatre siècles.

Pour résumer, nous constatons que la civilisation de l'âge du bronze a eu deux phases et que la voie de son expansion a été de l'ouest à l'est. La première phase est représentée par les armes en bronze et la deuxième par les *dôtaku*. Le centre de la première phase est dans le sud-ouest et celui de la deuxième dans le nord-est, mais la direction de leur expansion fut la même et les armes, comme les *dôtaku*, perdaient la précision de leur forme au fur et à mesure de leur avance vers le nord-est. Les armes révèlent une influence directe du continent chinois, les *dôtaku* n'en attestent qu'une influence indirecte. Cette civilisation japonaise a vu le jour à la fin des Han antérieurs pour disparaître environ quatre cents ans plus tard.

Paris, 1931.

ROKUJI MORIMOTO
(*Traduit du japonais par* S. ELISSÉEFF.)

(1) Sur la côte opposée à Kyûshû, dans la Corée du sud, des monnaies de la même époque ont été trouvées dans des amas de coquillages.

(2) *Bungaku-hakushi Miyake Yonekichi chôjutsu-shû*, page 605. Kan no Wa no Na no kokuô-in kô. (Considérations sur le sceau du roi du Na du pays Wa des Han.)

Études textiles

L'histoire des arts textiles dans le Proche-Orient, pendant les siècles qui précèdent la conquête musulmane, est loin d'être élucidée; comme les années précédentes, nous allons continuer à apporter quelques éléments qui, peut-être, aideront à en faciliter la compréhension. Nous puiserons pour cela dans le vaste réservoir que forme l'Égypte des premiers siècles, et nous y ajouterons une tapisserie de Syrie, peu somptueuse il est vrai, mais qui possède le grand avantage d'être assez exactement datée. Elle ne peut en effet pas être postérieure au milieu du troisième siècle, elle est donc antérieure à tout ce que nous ont livré les nécropoles de l'Égypte.

I. — Gobelin sassanide du Musée Guimet (Planche XXV)

L'étoffe que nous allons examiner provient des fouilles d'A. Gayet à Antinoé, elle ne figure cependant dans aucun des catalogues établis à l'occasion des expositions annuelles faites au Musée Guimet (1); attribuée d'abord au Musée d'Orléans, elle a tout récemment — à la suite d'un échange — repris le chemin du Musée Guimet. Dans le catalogue d'Orléans (2), notre étoffe figure sous le N° 52 (planche IX, 2), les motifs qui la décorent y sont décrits comme « des sortes de boucliers ».

Un tissu identique figure au Musée de Lyon sous le N° 258; il provient également des fouilles Gayet, mais il est beaucoup moins complet que notre exemplaire.

---

(1) Rappelons que ces catalogues portent les dates suivantes : 1898, 1900, 1901, 1902, 1903, 1907, 1908. Les fouilles 1898-99 ont été entreprises pour le compte de la Société du Palais du Costume. Les objets trouvés ont été exposés à l'Exposition Universelle de 1900, le catalogue (illustré) porte le titre « *Le costume en Égypte* ». Les fouilles de l'hiver 1899-1900 ont été faites pour la même Société; les objets rapportés ont cependant été exposés au Musée Guimet en décembre 1900 (voir cat. ci-dessus); ces objets ont ensuite été vendus par la Société propriétaire : une partie a été acquise par le Musée de Bruxelles, une autre partie est allée enrichir la collection Iklé à St-Gall.

Les campagnes 1903-1904 et 1904-1905 ont été entreprises pour le compte de la Société française des Fouilles archéologiques; le résultat a été exposé en juin 1905 au Petit Palais (Cat. établi par les soins de la Société franç. F. archéol.); on y voyait notamment le grand panneau avec le triomphe de Dionysos, qui est conservé au Louvre.

Après 1908, Gayet a continué ses fouilles encore pendant plusieurs années; il n'y a plus eu d'exposition au Musée Guimet; les étoffes trouvées ont été attribuées en grande partie au Musée du Louvre.

(2) Jules Baillet, *Les Tapisseries d'Antinoé au Musée d'Orléans*, 1907.

Notre étoffe a 56 cm. de large et 36 cm. de haut, elle est exécutée à la manière des Gobelins, la chaîne est en laine beige fortement tordue à droite, les fils de la trame qui forment le décor sont en laine également, à l'exception de la teinte claire beige qui est en lin; la torsion de tous ces fils, même de ceux en lin, est à droite. La finesse est médiocre : dans le fond rouge, on compte 9 fils de chaîne et 50 fils de trame au cm. La décoration est obtenue par répétition en plusieurs registres du même motif, présenté cependant en couleurs différentes. C'est un récipient de silhouette circulaire, dont la paroi épaisse, de couleur bleu foncé, est ponctuée de petits carrés beige. L'intérieur également est semé de carrés alignés par registres, leur couleur varie avec celle du récipient lui-même; on a ainsi, de gauche à droite : pois vert foncé sur fond vert clair, pois vert clair sur jaune, beige sur bleu clair, rouge sur rose, vert foncé sur vert clair, etc... Dans le sens vertical, la succession des couleurs est la même. De l'embouchure de chaque récipient sortent deux filets coudés beige à contour bleu foncé; ils se terminent en deux pointes; au bout intérieur des deux filets correspond une espèce de feuille trilobée, beige à arêtes vertes, qui plonge dans le récipient. L'espace entre quatre récipients est rempli par un fleuron à quatre feuilles vertes, à centre beige, bordées de jaune; au bout de chaque feuille est posée une pastille beige.

Le fragment entier compte cinq registres de huit motifs dont les derniers sont cependant déchirés; le fond général est rouge brun. Nous avons donc un assez grand nombre de teintes : deux bleus, deux rouges, deux verts, un jaune et le beige naturel des fils de lin. Les rouges donnent les réactions de la garance, les bleus sont de l'indigo, les verts sont obtenus par teinture en jaune sur un fond indigo (3).

Notre document sort complètement de la tradition hellénistique qui règle la décoration des textiles en Égypte à partir du milieu du troisième siècle. La présentation par registres, contraire à l'esprit grec, surprend d'autant plus que la technique des Gobelins donne toute facilité pour varier les sujets à volonté. Toutes les teintes de notre tissu sont plates, il n'y a pas de dégradés; par contre, nous trouvons que les sujets successifs sont de teinte différente. Tous ces caractères indiquent une origine asiatique (4) et cette conclusion est confirmée par la nature du sujet représenté. Nous avons proposé (5) de voir dans le récipient décrit ci-dessus le vase à flots jaillissants qui a été un des motifs les plus populaires de la Mésopotamie antique. L'empreinte du cachet élamite de notre figure 1 représente une frise de vases de quatre modèles différents; le vase à parfums, à panse ronde, le vase à trois gorgeons, l'amphore

(3) Nous avons réuni les réactions permettant de déterminer un certain nombre de teintes dans un article intitulé « *Teinture et alchimie dans l'Orient hellénistique* » qui paraîtra dans le vol. VII du *Seminarium Kondakovianum*.

(4) Voir *R.A.A.*, V (1928), p. 240.

(5) Communication au Congrès d'Art persan, janvier 1931 à Londres; dans la discussion qui a suivi, le Dr. Contenau s'est montré tout particulièrement frappé par la ressemblance des motifs représentés avec ceux du cachet élamite de notre FIG. 1.

pointue à anses perforées, la même amphore à pied et flots jaillissants (6). Quelquefois, ce vase est utilisé comme motif décoratif. Notre figure 2 représente le fragment d'un socle (7), on y voit le vase symbolique avec ses deux gerbes d'eau et avec deux poissons qui les remontent à contre-courant. Entre les flots bondissants, on voit sortir du col une tige de plante, image de la végétation nourrie par les eaux *(l. c.)*. Heuzey pensait que ce symbole par sa répétition symétrique devait former à cette place une bordure décorative suivant une disposition dont on trouve d'autres exemples. C'est ainsi que le Com[t] Cros a décrit (8) une frise où deux rangées de vases jaillissants sont superposées en quinconces (Fig. 3), les flots qui s'en échappent produisent un dessin losangé très ornemental.

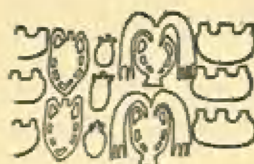
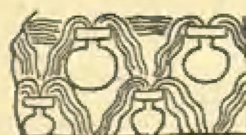

Fig. 1
Cachet élamite, Suse


Fig. 2
Bas-relief de Tello, Louvre

Le vase jaillissant, en dehors de ces emplois décoratifs, se trouve du reste très souvent entre les mains des divinités bienfaisantes, distribuant les pluies et les irrigations indispensables dans le climat aride de la Mésopotamie.

Même entre les mains de ces personnages, le vase jaillissant a du reste servi à des fins décoratives. Devant la grande façade N. E. du Palais sumérien de Tello (Lagash) il y avait un bassin de 2 m. 50 de long. Sur les longs côtés on voyait une suite de femmes debout, les bras étendus; les mains ainsi réunies tenaient des vases d'où s'échappe un double flot de liquide (9).


Fig. 3
Fragment d'une stèle de Goudéa (Tello)

Si au cours du troisième millénaire le vase jaillissant est arrivé à jouer un rôle nettement décoratif, on lui a cependant conservé son caractère, il en jaillit réellement de l'eau. Mais déjà dans la frise découverte par le Com[t] Cros (notre Fig. 3), les filets d'eau s'entrecroisent et deviennent de véritables rubans. C'est dans ce sens que se développe notre sujet à l'époque assyrienne. On a trouvé (10) à Khorsabad, dans les ruines du palais de Sargon II (722-705)

---

(6) *Mém. de la Mission archéol. de Perse*, t. XVI, *Mission en Susiane. Empreintes de cachets élamites* par L. Legrain, 1921, p. 51, pl. XII, 204.

(7) *Découvertes en Chaldée* par Ernest de Sarzec, ouvrage publié par les soins de Léon Heuzey, II (planches), 1884-1912, pl. XXV, 6; voir aussi *Revue archéol.*, oct. 1881, p. 269, pl. XX, 3.

(8) Ct. G. Cros, avec le concours de Léon Heuzey et F. Thureau-Dangin, *Nouvelles fouilles de Tello*, 2° livr., 1911, pl. VIII, 2, et p. 131.

(9) L. Heuzey, *Les Origines orientales de l'Art*, 1891-1915, p. 149 et p. 171; voir aussi à partir de p. 156 le chapitre « Le symbole du vase jaillissant ». Le vase à eaux lustrales de Goudéa, dont le musée d'Istamboul conserve un fragment important est décoré d'une scène analogue (Dr. G. Contenau, *Manuel d'Archéologie orientale*, 1931, II, p. 747 et Fig. 528).

(10) Contenau, *op. cit.*, III, 1931, p. 1253 et Fig. 803, 804; voir aussi Heuzey, *Origines*, p. 160.

quatre statues en calcaire, représentant un dieu barbu vêtu d'une longue tunique serrée à la taille par une large ceinture (FIG. 4); ce dieu tient avec les deux mains un vase d'où s'échappent des flots; mais ces flots sont devenus de larges rubans sinueux, dont deux retombent de chaque côté du vase, alors que deux autres remontent vers l'épaule du dieu pour redescendre ensuite le long du dos; chose étonnante, ces rubans passent en avant et en arrière sous la ceinture du dieu; le caractère liquide est donc complètement perdu, la statue elle-même cependant a conservé sa pose rituelle qui s'exprime notamment dans l'attitude des deux mains.



FIG. 4
Statue du palais de Sargon II
(722-705)

La valeur symbolique de l'eau, condition nécessaire de toute végétation et de toute vie en général, n'a du reste pas été perdue. Nombreux sont les vases porteurs de tiges feuillues et fleuries dans l'Égypte hellénistique, quelquefois on voit même sortir de ces vases, conçus tout à fait dans l'esprit grec, un arbuste entier peuplé d'oiseaux et de petits enfants (11).

La même idée, peut-être davantage inspirée par le vase jaillissant, se fait jour dans les nombreuses stylisations de vases répétés par registres et porteurs de tiges et de palmettes, que nous voyons dans l'Orient musulman et chrétien. HERZFELD (12) en a décrit un grand nombre qui décorent les revêtements en stuc de Samarra. Nous reproduisons (FIG. 5) une forme, chrétienne celle-là, qui décore une plaque en pierre (13) de l'église d'Ani (Arménie, autour de l'an 1000). Le vase pyriforme à double contour est surmonté de demi-palmettes retombantes s'inscrivant dans des cercles entrelacés qui, en se répétant, forment le registre supérieur de l'ensemble (13bis).



FIG. 5. Vase avec palmettes retombantes; motif de l'église d'Ani, Arménie.

Le modèle qui figure sur notre tapisserie se rapproche le plus du type le plus ancien que nous avons représenté (FIG. 1). C'est surtout le singulier cloisonnement de la paroi

(11) Voir notamment Victoria & Albert Museum, nos 111, 112, 136 (KENDRICK, I, pl. XXIII). Deux fragments, étonnants de couleur, du Musée du Louvre, montrent sur fond noir des vases à panse arrondie surmontés de branches atrophiées (R. PFISTER, *Tissus coptes du Musée du Louvre*, 1932, pl. XII, en haut).

(12) E. HERZFELD, *Der Wandschmuck der Bauten von Samarra*, etc., 1923, nous citons entre beaucoup d'autres les ornements 138, 139 et 266.

(13) STRZYGOWSKI, *Altai, Iran und Völkerwanderung*, 1917, p. 219, FIG. 183.

(13bis) A l'époque sassanide même se trouvent des vases jaillissants bien caractérisés à Bāmiyān (J. HACKIN et J. CARL, *Nouvelles Recherches archéologiques à Bāmiyān*, 1933, pl. XXXII et p. 20). Les deux filets d'eau sont moins rudimentaires que sur notre étoffe, les vases eux-mêmes sont côtelés, ce qui évoque bien les influences grecques qu'a subies la Bactriane.



Gobelin sassanide du Musée Guimet, Paris.

qui produit cette ressemblance. LEGRAIN, *(l. c.)* parle d'amphores à anses perforées, mais ces perforations se continuent dans la partie basse et même dans le fond pointu du récipient. Il est possible qu'il ne s'agisse que d'une préoccupation décorative; dans notre gobelin, ce parti pris est mené jusqu'au bout puisque toute la surface du vase est semée de carrés de couleur, exactement comme les vêtements « barbares », c'est-à-dire perses, qui figurent dans les tapisseries trouvées en Égypte (14). Dans tous les cas il n'y a dans notre tapisserie pas le moindre détail qui puisse rappeler une influence non asiatique; même les fleurons qui remplissent les vides se trouvent identiques dans une brique émaillée de la Suse achéménide (15), représentant le décor de la robe d'un archer (FIG. 6).



FIG. 6
Brique émaillée de Suse

Cette absence de tout souvenir grec crée déjà une forte présomption en faveur d'une origine non égyptienne; notre opinion est encore renforcée par une constatation purement technique : tous les fils utilisés montrent une torsion à droite (FIG. 7). En effet, tous les gobelins d'Égypte que nous avons pu examiner (et qui, à la vérité, viennent presqu'exclusivement d'Antinoé) montrent une torsion gauche. Chaque fois qu'une torsion droite est observée, il y a des raisons qui militent pour une origine étrangère. Il arrive quelquefois que les fils d'une seule couleur sont tordus à droite dans un ensemble où tout est tordu à gauche; ce cas se présente par exemple pour les fils teints au Kermès, colorant précieux d'Asie Mineure et de Perse, qui se récolte sur certaines espèces de chênes-verts, et qui se trouve très rarement dans les étoffes d'Égypte; nous en concluons que ce colorant a été importé, non pas en nature, mais sous forme de laine teinte qui, dans son pays d'origine, a reçu la torsion droite (16).



FIG. 7
Torsion des fils :
a, gauche;
b, droite.

Pour nous résumer, nous estimons que la torsion donne un élément d'appréciation précieux pour confirmer une attribution basée sur des raisons de style et d'iconographie.

La pureté de style, d'une part, et le détail technique de la torsion, d'autre part, nous confirment dans l'attribution de notre document à la Perse sassanide (17). Nous rencontrons du reste à Antinoé même un grand nombre

(14) Voir par ex. *Tissus coptes du Musée du Louvre*, pl. 22, 24, 26, KENDRICK, *op. cit.*, II, n° 354, Musée Guimet, n°s 985, 1039, 1040, etc.

(15) Voir PERROT et CHIPIEZ, V, p. 875, FIG. 531.

(16) C'est sous cette forme de laine teinte que voyageait aussi le colorant le plus précieux des Anciens, la pourpre véritable, que cependant, comme expliqué ailleurs, nous n'avons pas pu découvrir jusqu'à présent dans une étoffe d'Égypte.

(17) Nous avons vu plus haut que notre tissu renferme des teintes bleues, obtenues à l'indigo. Or, en se basant sur une remarque de MAÇOUDI (*Prairies d'Or*, trad. BARBIER DE MEYNARD et

de textiles qui montrent des apparences sassanides mais qui sont comme toute la production d'Antinoé tissés avec des fils à torsion gauche; nous nous croyons en droit de penser dans ce cas qu'il s'agit de pièces tissées sur place, mais influencées plus ou moins fortement par des modèles sassanides, qui à Antinoé tout particulièrement ont dû être abondants.

Cette situation donne quelques indications pour la date de notre tapisserie; comme elle a été importée de Perse alors que nous voyons à Antinoé de nombreux textiles fabriqués dans le pays, mais inspirés par le répertoire sassanide, nous pouvons penser que notre document date du IVe ou Ve siècle.

Notre tapisserie, de grande richesse de coloris, n'est pas très fine d'exécution, elle est même tissée assez maladroitement; lorsque deux couleurs voisines sont séparées l'une de l'autre par une ligne droite dans le sens de la chaîne (ce qui se produit notamment dans le bas des vases) on a pour éviter une fente, raccordé les ilots voisins par une « liure » très visible et même choquante. Sur la planche XXV ce détail se remarque principalement entre la paroi bleu foncé et l'intérieur plus clair; on constate là de grosses dents foncées, formées de huit fils et rapprochées les unes des autres, qui avancent dans la partie claire. Dans les étoffes des cadres 266 et 268 de Lyon, ces liures existent également, mais il n'y a pas plus de deux fils qui passent dans l'ilot voisin (18); ce raccordement est donc assez bien dissimulé, comme du reste dans les gobelins égyptiens de bonne fabrication, tel que le châle de Sabine (Musée Guimet, No 1230). La pièce que nous étudions n'est par conséquent pas de qualité exceptionnelle, mais il faut bien se rendre compte qu'un objet d'usage courant peut nous donner autant de renseignements sur la vie d'un peuple qu'un autre de premier ordre, destiné à l'usage exclusif du Grand Roi.

Ceci nous amène à discuter l'usage probable du document qui nous occupe. Nous avons dit que Gayet ne le mentionne pas en particulier. Les étoffes considérées comme sassanides par Gayet sont de deux sortes : des manteaux et des jambières. Les premiers (dont le Kaiser-Friedrich Museum de Berlin possède des exemplaires entiers) sont établis en laine fine d'aspect soyeux, ils sont le plus souvent décorés de bordures appliquées, en

---

Pavet de Courteille, II, p. 203). Berthold Laufer (*Sino-Iranica*, 1919, p. 370) signale que l'indigo a été introduit en Perse sassanide sous le règne de Khosrau Anoshirvan (531-579). Il s'agit sans doute de la matière colorante épurée, telle qu'elle est préparée aux Indes depuis l'Antiquité avec différentes espèces d'Indigofera. Les Indigofera sont riches en matière colorante, mais il existe différentes autres plantes qui contiennent également de l'indigo et qui ont été utilisées très longtemps, même en concurrence avec l'indigo de l'Inde; c'est ainsi que les pays méditerranéens ont toujours (et jusqu'au XIXe siècle) exploité le pastel (Isatis tinctoria); ailleurs, notamment en Chine et au Caucase, on a utilisé le Polygonum tinctorium. Le renseignement donné par Laufer ne signifie donc pas qu'avant le milieu du VIe siècle on ait été privé en Perse de la teinte bleu d'Indigo.

(18) Voir R. A. A., VI, pl. I; les liures sont particulièrement visibles sur le numéro 266 dans la bordure longeant le côté droit. Nous n'avons pas eu l'occasion encore, de vérifier sur ces étoffes la torsion des fils.

étoffes de soie. En ce qui concerne les jambières, elles sont en laine soyeuse (19), comme les manteaux, ou encore en tapisserie de laine. Les jambières de la première espèce sont assez nombreuses, mais GAYET ne cite que deux exemples en tapisserie, celles décorées de chevaux ailés (20) (Lyon, N°s 233 & 261) et celles avec l'effigie d'un roi sassanide (Lyon, N° 243 et Musée Guimet, N° 1251). De toutes ces jambières c'est toujours la partie centrale placée en avant qui est conservée, les deux côtés qui se réunissaient derrière le mollet, sont invariablement pourris. Or, les jambières en laine soyeuse (21) sont tissées (la chaîne aussi bien que la trame) avec des fils à torsion droite. Les jambières au roi sassanide sont, au contraire, tissées avec des fils à torsion gauche. D'après ce que nous avons dit plus haut, nous devons donc considérer ces dernières comme étant tissées en Égypte d'après un modèle perse, ce qui confirme le jugement de TOLL (22). Nous n'hésitons pas à penser que notre document qui, nous l'avons dit, est établi avec des fils à torsion droite, représente avec le N° 258 de Lyon, une autre paire de jambières de fabrication sassanide.

Nous avons signalé autrefois (23) qu'au Taq-i-Bostan, Khosrau II porte des jambières historiées, mais il existe des témoignages beaucoup plus anciens. Le trésor de l'Oxus (24), qui date du temps des Achéménides, renferme une plaque en or sur laquelle on a incisé un personnage armé, vêtu de jambières, décorées d'oiseaux superposés (FIG. 8). Il semble bien qu'on ne doive pas confondre ces jambières avec le pantalon qui fait partie du vêtement classique des Perses. D'une série de documents il paraît résulter que la jambière se mettait par dessus la pantalon, comme le montre une pierre sculptée (FIG. 9) trouvée à Palmyre et publiée par INGHOLT (25).

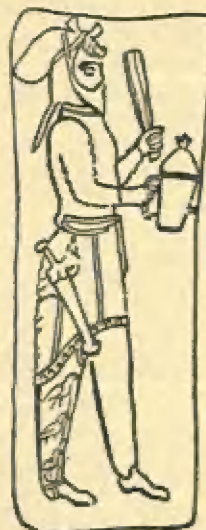


FIG. 8
Plaque d'or du Trésor de l'Oxus.

(19) Voir R. A. A., V, p. 232.

(20) Voir R. A. A., V, pl. LVI.

(21) Les étoffes rouges en laine soyeuse (la chaîne aussi bien que la trame) sont teintes avec un colorant écarlate voisin, mais pas identique avec le Kermès; ce colorant donne les réactions de la cochenille et n'a pas encore pu être identifié d'une façon certaine. Il est possible qu'il s'agisse du Sandyx (BLUMNER, *Technologie*, I, p. 245); les renseignements sur ce colorant sont très confus, nous savons que l'empereur Aurélien a reçu du roi de Perse du drap de laine de couleur beaucoup plus belle que la pourpre; Vopiscus, qui donne ce renseignement, ajoute que cette teinte était obtenue avec du Sandyx. Nous reviendrons à cette question dans l'article sur les colorants annoncé plus haut. Les rares étoffes d'Égypte sur lesquelles ce beau colorant figure paraissent toutes d'origine persane.

(22) N. TOLL, *Un tissu sassanido-égyptien d'Antinoé*, dans *Recueil Kondakov*, Prague, 1926, p. 93.

(23) R. A. A., V, p. 234.

(24) O. M. DALTON, *The Treasure of the Oxus*, 2nd ed., 1926, p. 22 et pl. XV, 70.

(25) HARALD INGHOLT, *Un nouveau Thiase à Palmyre*, Syria, VII, p. 140 et pl. XXXIV; voir aussi R. A. A., V, p. 234.

On peut s'étonner de voir surgir à l'époque sassanide des vêtements et toute une décoration dont nous n'avons aucun témoin pendant plus de 500 ans. Il n'est pas permis de supposer que les rois sassanides dans leur zèle nationaliste, aient chargé des archéologues de dessiner des costumes et d'exhumer des ornements antiques (26). Il faut donc chercher la région dans laquelle ont pu survivre loin de toute influence extérieure les anciennes traditions d'art populaire.



FIG. 9
Pierre sculptée, Palmyre

Nous savons peu de la période qui a suivi la conquête d'Alexandre, mais il est certain que la Mésopotamie est restée hellénisée même pendant l'époque des rois Parthes; il s'est développé alors dans ces contrées un style dans lequel l'esprit hellénistique s'est cependant laissé profondément influencer par l'ambiance orientale. Ce n'est pas ici que nous pouvons espérer trouver des survivances de l'art achéménide et encore moins de l'art assyrien. Ce n'est pas à Suse non plus; FR. CUMONT en effet a publié (27) une inscription reproduisant une lettre d'Artaban III à la ville de Suse, datée de l'an 21 après J.-C. Cette lettre démontre qu'à cette époque Suse était soumise directement au Roi des Rois puisque celui-ci intervient dans ses affaires intérieures. Cette lettre est écrite en grec et montre donc que c'est la langue officielle des Arsacides, au moins dans leurs rapports avec les cités hellénistiques.

C'est sur les hauts plateaux, dans la Perside, à Ecbatane et peut-être plus au Nord encore, qu'il faut chercher les provinces qui ont gardé une certaine indépendance vis-à-vis du pouvoir central et qui ont conservé jalousement l'héritage des ancêtres jusqu'au moment où, vers la fin du deuxième siècle, les guerres avec Rome ont rendu une nouvelle vie à la tradition nationale, ceci même dans les parties de l'Empire qui depuis 500 ans avaient soutenu la culture hellénique. Cette poussée nationaliste et cette haine de Rome ont puissamment préparé l'avènement des Sassanides qui a pu sans grandes secousses s'opérer au début du siècle suivant.

II. — GOBELIN SYRO-IRANIEN DE DOURA (PLANCHE XXVI)

Le tissu que nous allons décrire a été trouvé à Sâlihîyé sur l'Euphrate, l'ancienne Doura-Europos, pendant la campagne de fouilles 1932-33. L'histoire

(26) Voir à ce sujet « *Mélanges Linossier* », 1932, p. 472; ROSTOVTZEFF vient d'exprimer une idée analogue à celle que nous avons avancée alors, dans le *Seminarium Kondakovianum*, VI, 1933 *(Some new aspects of Iranian Art)*, il dit (p. 162) : « Il est erroné de penser qu'entre les Achéménides et les Sassanides il y ait eu une lacune et qu'il se soit produit une renaissance au moment où les Sassanides sont arrivés. On ne comprendrait du reste pas qu'un art enterré depuis six siècles ait pu inspirer les artistes sassanides ».

(27) *C. R. Ac. Inscr.*, 1932 (séance du 13-7-1932).



Gobelin syro-iranien de Doura-Europos.

et la signification de Doura ont été, dans cette Revue même, mises en lumière par ROSTOVTZEFF (28). Doura, créée par les Séleucides pour défendre la route reliant leurs deux capitales : Séleucie du Tigre et Antioche sur l'Oronte, est devenue à partir de la fin du deuxième siècle avant J.-C. une importante forteresse parthe. Palmyre étant alors le principal intermédiaire pour le commerce partho-romain et plus généralement pour les échanges d'Orient à Occident, Doura a profité de cette situation en devenant ville caravanière. Pendant toute la durée de l'occupation parthe et jusqu'en 165 de notre ère, date de la conquête romaine, Doura a conservé ce double rôle militaire et commerçant.

Sous les Romains l'importance de Doura a plutôt diminué; les transactions commerciales étant le plus souvent interrompues, le rôle de Doura s'est alors limité à celui d'un élément du *Limes* romain, rôle partagé avec beaucoup d'autres. Bientôt après 256 probablement, la ville est tombée entre les mains des Sassanides, elle a dû être reprise par les Palmyréniens et finalement, après la chute et la destruction de Palmyre (271), elle a été délaissée complètement.

Les premières fouilles méthodiques ont été entreprises par FR. CUMONT en 1922; à partir de 1927 ces fouilles ont été reprises chaque année par l'Université Yale, en commun avec l'Académie des Inscriptions. Des textiles avaient été rencontrés par CUMONT; il avait trouvé comme principale pièce un fleuron de couleur pourpre, tissé à la façon des Gobelins dans une fine étoffe de laine de couleur beige (29). Ce fleuron symétrique était formé de feuilles de vigne et de raisins fortement stylisés. Cette pièce remarquable qui se trouve actuellement au Musée du Louvre et quelques tissus assez grossiers qui l'accompagnaient ont été trouvés dans la Tour des Archers.

La campagne 28-29 a également donné quelques étoffes (30) trouvées dans les tours de la Porte principale et dans la tour du Temple palmyrénien qui ont été détruits entre 260 et 272.

C'est encore l'hiver 1930-31 qui a fourni des renseignements intéressants sur les questions qui nous occupent (31). Dans une liste de marchandises expédiées (Maison des Archives — Nebouchelos) (*op. cit.*, p. 98) on trouve dans l'inscription N° 227 (p. 100).

πορφύρα λι (τρων) θ′

Il s'agit donc de « pourpre » dont on aurait expédié neuf livres. Les auteurs (Little et Rowell) ajoutent que la pourpre se vendait régulièrement par livres.

(28) M. ROSTOVTZEFF, *L'Art gréco-iranien*, RAA, VII, p. 202; voir en particulier pp. 221 et suiv.; pour plus de détails sur l'histoire de Doura, voir FRANZ CUMONT, *Les Fouilles de Doura-Europos*, pp. XXX-LX.

(29) F. CUMONT, *op. cit.*, p. 252, pl. XCIII.

(30) P. C. V. BAUR and M. I. ROSTOVTZEFF, *The Excavations at Dura-Europos*, Preliminary Report of second season of work, Oct. 1928-Apr. 1929, Newhaven, 1931, p. 178; *Textiles* (par Dr. LILLIAN M. WILSON).

(31) BAUR, ROSTOVTZEFF and BELLINGER (*Prel. Rep. of IVth season of work*, Oct. 1930-March 1931, Newhaven, 1933).

Nous pensons qu'il s'agissait ici de laine teinte en couleur pourpre, qui n'était pas nécessairement de la vraie pourpre. Au contraire, la quantité relativement élevée et le lieu de la trouvaille rendent probable que cette laine était teinte à la garance (avec mordant de fer) qui était la « pourpre » populaire. En effet, nous n'avons jamais trouvé autre chose dans les nombreux fragments de teinte pourpre provenant de Doura que nous avons pu examiner. La même remarque s'applique à la mention N° 242 (p. 121) d'après laquelle la maison de commerce en question possédait 12 livres de pourpre en stock. Il convient de noter que la pourpre véritable c'est-à-dire la matière extraite des Murex et autres coquillages, étant éminemment périssable, ne se teignait certainement que sur les côtes où on avait à sa disposition des coquillages frais. Nous gardons cette conviction malgré les indications très vagues sur la conservation des coquillages qui se trouvent chez certains auteurs (32).

De nombreux textiles ont été découverts dans la campagne 32-33 en examinant le grand remblai établi par les habitants de Doura du côté intérieur du rempart de pierre. Cet énorme bourrelet de terre soutenu par un glacis de briques crues devait servir à contrebuter le mur de pierre menacé par la guerre de mines. Les étoffes furent découvertes dans la partie du remblai obstruant la rue longeant le rempart, en arrière de l'insula L. 7 (insula contenant la grande synagogue à fresques et la « maison des scribes ») et toujours vers le haut du remblai (33). Cette partie, constituée hâtivement, contenait beaucoup de déchets provenant de l'ancienne ville. D'après les papyrus, parchemins et les inscriptions datées des jarres, découverts en même temps que les étoffes, cette partie haute du remblai a été établie très peu de temps avant le siège, peut-être même au début du siège (256). Les étoffes en question étaient donc hors d'usage à ce moment-là et l'on doit être près de la vérité en supposant qu'elles ont été tissées dans les dix ans qui ont précédé le siège, par conséquent sensiblement entre 246 et 256 de notre ère (renseignements obligeamment fournis par le comte du Mesnil du Buisson). La plus grande partie des tissus recueillis est allée à Yale, mais quelques spécimens ont été apportés à Paris par le comte du Mesnil du Buisson et attribués au Musée du Trocadéro (33). C'est à cette série qu'appartient la pièce que nous nous proposons d'examiner ici.

Il s'agit d'un fragment très délabré (Pl. XXVI) représentant une large bordure, (il en reste encore 175 mm.) qui d'un côté borde un tissu de laine beige assez grossier (chaîne 8 fils, trame 26-28 fils au cm.). La bordure elle-même

(32) Voir notamment CASSIODORI sen. V., recens. TH. MOMMSEN, *Mon. Germ. hist. Auct. ant.*, t. XII, p. 11, Berlin, 1894. Cette question comme tout ce qui concerne la teinture est traité plus en détail dans le travail annoncé plus haut, qui paraîtra dans le *Sem. Kond.*

(33) COMTE DU MESNIL DU BUISSON. *Les Fouilles de Doura-Europos* dans l'ILLUSTRATION du 29-VII-33, p. 454.

(34) Nous avons pu examiner cette petite collection grâce à l'obligeance du Prof. RIVET, Directeur et de M. GEORGES-HENRI RIVIÈRE, Directeur-adjoint du Musée d'Ethnographie, grâce aussi aux indications précieuses du comte DU MESNIL DU BUISSON.

est tissée à la manière des Gobelins, elle commence par une large bande rouge (env. 50 mm.), bordée de chaque côté d'une poste, bleu foncé sur fond beige. Ensuite vient d'abord une bande dégradée de 25 mm. environ, dont la teinte passe graduellement du bleu foncé au rouge, puis une bande bleu foncé de 25 mm. environ, portant des chevrons beige à bouts retournés et bordée des deux côtés par une poste beige. Après, nous avons de nouveau une bande dégradée comme la première, mais en sens inverse, ensuite les débris d'une nouvelle bande à chevrons et puis quelques rangs de bleu foncé, peut-être le commencement d'une troisième bande dégradée.

La torsion des fils de chaîne (en laine beige) est à gauche, elle est très forte, celle des fils de trame, tous en laine également, est à gauche aussi, mais faible.

La finesse du gobelin est sensiblement la même que celle du tissu beige qui le borde (ch. 8-9, tr. 26 au cm.), la partie dégradée cependant est encore moins fine (22-24 fils de trame).

Le rouge donne les réactions de la garance sur alumine, le bleu foncé (qui paraît presque noir) est de l'indigo. Tous les effets de couleurs sont donc obtenus avec des moyens très simples, garance, indigo et laine naturelle de couleur beige.

La partie dégradée frappe par le fait que le passage du bleu au rouge se fait imperceptiblement; en regardant de plus près on s'aperçoit que les fils de la partie centrale renferment des fibres des deux couleurs en proportion différente, selon qu'on s'approche du côté bleu ou du côté rouge. Les laines ont donc été teintes avant filature et en filant on a ajouté à la laine bleue une proportion grandissante de laine rouge, pour finir ensuite avec de la laine rouge pure. Ce même procédé a été utilisé dans plusieurs autres fragments de Doura (provenant de la même campagne). Nous avons ainsi trouvé une bande brun foncé qui, des deux côtés, se dégrade insensiblement en beige; une autre fois, nous avons une bande brun clair avec deux postes contresensées blanches; cette bande est bordée des deux côtés de bandes dégradées bleu-beige, à gauche il n'en subsiste qu'une, mais à droite on peut en compter quatre, toutes aménagées dans le même sens, partie claire à gauche, le bleu à droite.

Tous ces tissus ont une torsion gauche.

Notre document, d'aspect modeste, a donc deux particularités, le dégradé et les chevrons à bouts retournés.

Cette façon d'obtenir un dégradé et aussi cette utilisation de l'effet obtenu est sans exemple dans le Proche Orient des premiers siècles (qu'à la vérité nous ne connaissons que par les textiles trouvés en Égypte). La décoration hellénistique se sert très fréquemment de dégradations de tons pour imiter la nature; nous voyons des feuilles de vigne, des tiges et des branches où d'un vert foncé on passe par un ou deux intermédiaires au jaune; nous avons surtout des fleurs dont les pétales sont rouges à la périphérie et blancs à leur naissance; la transition s'obtient par une teinte rose; le passage d'une couleur à l'autre est toujours nettement marqué. De beaux exemples figurent au

Victoria & Albert Museum (N° 21) (35) au Louvre (36), et dans beaucoup d'autres musées. Le procédé est donc très différent de ce que nous voyons à Doura; l'utilisation aussi car si nous avons en Égypte des bandes ombrées, elles sont censées imiter des rubans et par conséquent elles ont des ondulations que les dégradés soulignent. A Doura, rien de semblable, les bandes dégradées n'ont ici aucune prétention naturaliste, ce sont de simples bordures droites.

Il n'est pas possible que ce procédé soit spécial à Doura, dans tous les cas, nous l'avons trouvé appliqué également dans l'unique gobelin (d'allure bien modeste aussi) qu'ont fourni les travaux de déblaiement récemment entrepris à Palmyre. Il semble donc que cette pratique ait été d'usage courant en Syrie orientale, au moins pendant le deuxième et le début du troisième siècle de notre ère.

Dans les tombeaux d'époque hellénistique des environs de Kertch, dont le contenu a été décrit par STEPHANI (37), on a trouvé plusieurs étoffes en laine avec bandes dégradées qui semblent bien (d'après la reproduction en couleur) obtenues d'après le procédé décrit plus haut. STEPHANI a été frappé par la transition insensible d'une couleur dans l'autre, mais il l'explique par la « combinaison finement calculée de fils de différentes couleurs » (38). La pièce la plus intéressante pour nous est celle qui est représentée pl. VI, 3, elle provient d'une tombe découverte en 1872, sur le mont Mithridate, elle renferme deux bandes à fleurs très allongées; trois bandes dégradées de vert en rouge les encadrent. Comme à Doura, cet encadrement est symétrique : une bande historiée est bordée par la partie verte des deux bandes dégradées; pour l'autre, c'est l'inverse. Le dispositif est donc exactement comme à Doura et c'est certainement la même technique qui a été utilisée.

Nous trouvons le même parti pris dans des textiles sensiblement de la même époque qui ont été découverts dans la dépression orientale du bassin du Tarim (Turkestan oriental), par Sir Aurel Stein et auxquels ce savant a, sans hésitation, assigné une origine occidentale. En dehors de nombreux spécimens de soies qui sont d'origine chinoise, Sir Aurel Stein a en effet trouvé à Leou-Lan quelques étoffes en laine qui sont tissées d'après un procédé ignoré par les Chinois à cette époque, c'est-à-dire vers la fin des Han. Les textes chinois trouvés à Leou-Lan appartiennent au milieu du troisième siècle mais la plus grande partie des textiles doit provenir du premier siècle de notre ère car c'est à cette époque que le trafic et le commerce de Leou-Lan étaient les plus florissants (39).

---

(35) KENDRICK, I, pl. VI.

(36) *Op. cit.*, pl. VIII et IX (à droite), voir aussi Musée Guimet, n°s 72 et 74 (rouge, rose, blanc et bleu foncé, vert-clair, blanc).

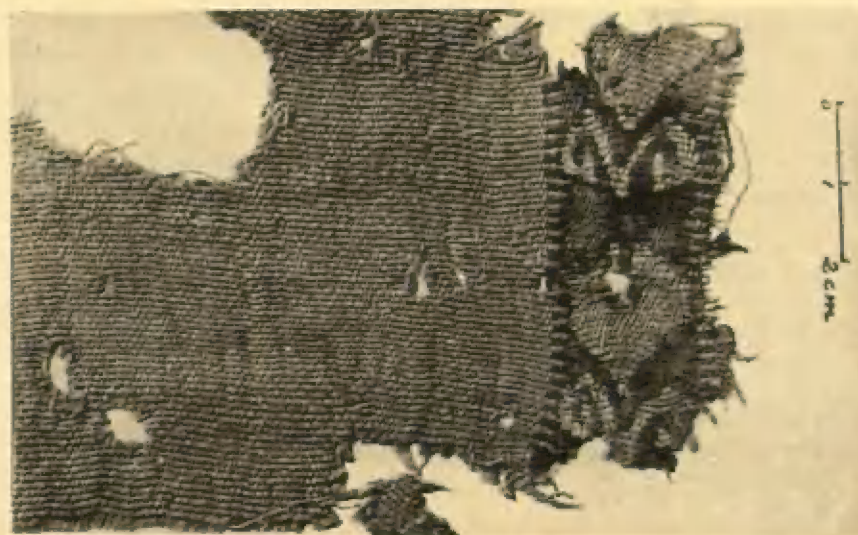
(37) *C. R. Comm. Impér. Archéol.* pour les années 78-79, St-Pétersbourg 1881.

(38) *Op. cit.*, p. 141... gehen in Folge fein berechneter Zusammenstellung verschieden gefärbter Fäden ganz unmerklich von braun zu dunkelgrün über.

(39) F. H. ANDREWS, *Ancient chinese figured silks, excavated by Sir Aurel Stein, Burlington Mag.*, XXXVII, 1920, p. 4.



a. - Plaque d'ivoire, Ras-Shamra. *(Cliché Arch. Phot. d'Art et d'Histoire).*



b. - Bordure en laine, Doura-Europos.

Les étoffes qui nous intéressent sont représentées par Sir Aurel Stein (40) en couleur; ce sont des tapisseries très fines, elles n'ont rien de spécifiquement chinois (*op. cit.*, I, p. 241) alors que les plus caractéristiques montrent une influence hellénistique indéniable *(l. c.)*. Dans le N° L. C. V. 01, nous trouvons une bande centrale avec dessin géométrique (41), des deux côtés de cette bande il existe un champ dégradé passant du rouge au brun violet. C'est le dispositif rencontré à Doura. Sir Aurel Stein ajoute (I, p. 255) que la technique est celle des tapisseries coptes, mais pour caractériser l'aspect, il emploie le mot arc-en-ciel et la planche en couleur montre bien un passage continu d'une couleur à l'autre. Le Victoria & Albert Museum conserve du reste quelques fragments des étoffes de Leou-Lan, il s'y trouve le L. C. 010 en laine assez grossière. Cette étoffe montre un effet de dégradé de rouge en blanc sale obtenu d'après le procédé que nous connaissons par addition à la filature d'un nombre croissant de fibres claires; cependant ce tissu se distingue de ceux que nous avons trouvés en Syrie par la torsion droite de ses fils. Si la torsion a l'importance que nous lui attribuons, cela démontre que cette étoffe L. C. 010 a été tissée dans un milieu très différent et confirme donc l'hypothèse de Sir Aurel Stein que ces pièces ont été tissées dans le Turkestan même.

Ces bandes dégradées se trouvent encore dans les N^os L. C. V. 02*a*, L. C. V. 03 et L. C. V. 06*a*; dans tous il y a une bande historiée placée entre deux bandes symétriquement dégradées. Dans le L. C. V. 02*a*, la bande centrale montre un oiseau s'élevant d'un nid entre deux autres oiseaux qui avancent des pieds de cheval. Les bandes dégradées sont doubles de chaque côté et entre les deux il y a chaque fois une bordure purement iranienne — des fleurs stylisées symétriques, en forme de cœur, s'élevant au-dessus de leur calice. Dans le L. C. V. 06*a*, la bande centrale est décorée de fleurs stylisées très allongées, un peu analogues à celles de la planche VI, 3 de STEPHANI *(op. cit.)*.

Toutes ces étoffes renferment donc, en dehors des bandes ombrées qui semblent originaires de la Syrie, d'autres éléments qui rappellent l'Occident et en particulier ce style gréco-iranien défini par ROSTOVTZEFF (42), caractérisé par « a peculiar development of certain types of Greek plant ornaments in the spirit of, and with some borrowings from the Iranian Achemenian art ».

Revenons à notre gobelin de Doura et examinons à présent l'ornement

(40) SIR AUREL STEIN, *Innermost Asia*, 1928, vol. III, pl. XXX et XXXII.

(41) *Op. cit.*, vol. I, p. 241 « the fret forming svastikas and the chevrons with midribs ending in square spirals which form the ornament of the central band recall motifs frequent in the Coptic i.e. late Hellenistic art of Egypt ». Une soie avec un dessin très analogue a été trouvée par KOZLOV (n° 1225 du *Catalogue de l'Exposition d'art chinois*, Berlin, 1929). Dans tous les cas, nous ne voyons rien d'analogue à ces triangles et spirales aplatis, bien caractéristiques et communs aux deux étoffes, dans les références indiquées (STRZYGOWSKI et FALKE) ni dans les autres documents coptes que nous connaissons.

(42) M. ROSTOVTZEFF, *Some new aspects of Iranian art, Semin. Kondakov.* VI, 1933, pp. 169 et suiv.

à chevrons encadré par les bordures dégradées (43). Des successions de chevrons simples ont été employées en Orient depuis la plus haute antiquité. Nous les trouvons sur un fragment de dalle du British Museum, provenant de Babylone et trouvé par Layard (44). La large manche du personnage représenté est ornée de ces chevrons (FIG. 10). Nous trouvons les mêmes chevrons sur les monnaies parthes, décorant le bord des vêtements du roi. Longpérier (45) en a réuni un grand nombre; sur les unes, le motif est représenté montant (46), dans ce cas, il rappelle beaucoup la succession de feuilles de laurier formant la bordure du manteau d'un ancêtre perse d'Antiochus Ier, de Commagène (47); on le trouve déjà à l'époque mycénienne (48) et même sur les vases de l'époque archaïque de Suse (49). Quelquefois, sur les monnaies parthes, le motif est descendant (50), comme du reste sur le fragment babylonien cité plus haut (note 44). Nous trouvons aussi le chevron à bouts retournés tel qu'il existe sur notre gobelin; il figure déjà dans la céramique de Suse (51) (FIG. 11), nous le rencontrons ensuite à Kouioundjik (52) (FIG. 12). Helbig (53) avait fait ressortir les rapports de cette céramique avec celle de la mer Egée; nous ne sommes donc pas surpris de trouver une large bordure très analogue à la nôtre, sur un ivoire représentant la grande déesse mère, de style mycénien (PL. XXVII*a*) qui a été trouvé à Ras Shamra (54). Il s'agit d'un motif très ancien, d'origine orientale (55).


FIG. 10
Fragment de dalle babylonienne
Brit. Mus.


FIG. 11
Céramique archaïque de Suse

(43) Nous ne nous arrêtons pas aux postes qui jouent un rôle important dans notre gobelin mais qui ne nous rendent aucun service, c'est en effet un élément très ancien utilisé un peu partout, notamment dans le monde mycénien. Il a été utilisé en Perse et se trouve esquissé sur la bordure du vêtement du personnage achéménide de notre FIG. 8.

(44) PERROT et CHIPIEZ, II, p. 276, FIG. 113.

(45) A. DE LONGPÉRIER, *Mémoires sur la Chronologie et Iconographie des rois Parthes Arsacides*, 1853-1882.

(46) Pl. IX, Phraate IV; Pl. X, Tiridate pl. XII, nos 130 et 140, Artaban III; pl. XIII, no 144, Vardane Premier (p. 95), no 146, Gotarsès, nos 152 et 153, Vologèse Premier (p. 105), etc.

(47) FR. SARRE, *Die Kunst des alten Persien*, 1922, pl. 57.

(48) Sur un vase de Théra, PERROT et CHIPIEZ, T. VI, p. 908, FIG. 457.

(49) *Mém. de la délég. en Perse*, XIII, 5e sér. *Céramique peinte* par EDM. POTTIER, I. DE MORGAN et R. DE MECQUENEM, 1912, pl. VI, 2, voir p. 107.

(50) LONGPÉRIER, *op. cit.*, pl. XI, no 124, Phraatace.

(51) POTTIER, DE MORGAN et DE MECQUENEM, *Op. cit.*, pl. VII, 2 et 7, et X, 2.

(52) PERROT et CHIPIEZ, II, FIG. 374, p. 714.

(53) HELBIG, *Osservazioni sopra la provenienza della decorazione geometrica* (*Annales de l'Institut de Correspondance archéologique*, 1875, p. 221).

(54) F. A. SCHAEFFER, *Les fouilles de Minet el-Beida et de Ras Shamra*, campagne de printemps, 1929, dans *Syria*, X, 1929, pl. LVI et p. 292.

(55) Nous le trouvons quelque peu déformé, c'est-à-dire privé d'un de ses crochets à

C'est certainement une forme végétale qui a été géométrisée ainsi; nous en avons la démonstration dans une étoffe de laine beige qui a été trouvée à Doura même et au même endroit (Pl. XXVII*b*). Ce tissu est assez fin (chaîne 12-13, trame 40 fils au cm., torsion gauche); la bordure porte entre deux lignes crénelées des « cœurs » surmontant des chevrons comme ceux de notre gobelin. Ces chevrons, de toute évidence, représentent le calice de la fleur dont le « cœur » figure le pétale. Ici ces éléments se détachent en beige sur un fond brun, mais en Égypte nous voyons quelquefois le cœur rouge combiné avec un calice et une tige verte (56), l'esprit réaliste hellénistique rend ainsi l'origine encore plus évidente. (Voir aussi p. 89 les bordures du L.C.V.02*a*).



Fig. 12
Fragment de vase de Kouioundjik, Brit. Mus.

Nous avons vu plus haut que l'originale manière de produire un effet dégradé que nous avons décrite se retrouve à quatre mille kilomètres de distance dans la dépression orientale du bassin du Tarim (57). Cette analogie n'est pas la seule qui relie les confins de la Syrie au Turkestan oriental. Sir Aurel Stein a trouvé à Leou-Lan quelques tissus en laine (58) qui, malgré leur simplicité, contrastaient avec le grand nombre d'étoffes chinoises fournies par ce site. C'est que ces étoffes étaient des serges, alors que tout ce qui venait de la Chine à cette époque là, notamment les nombreuses soies, était tissé d'une façon beaucoup plus primitive. Or Doura nous a fourni une série de ces serges en laine, elles sont caractérisées par leur surface pelucheuse, obtenue par grattage; elles ressemblent comme aspect à une serge de couleur rouge vineux provenant de Leou-Lan et conservée au Victoria and Albert Museum (L. C. 06*a*). Il ne convient pas, pour le moment, d'attacher trop d'importance à cette coïncidence qui acquiert quelque valeur seulement parce que Sir Aurel Stein prévoyait que ces serges devaient représenter les procédés d'Occident, comme les gobelins en laine qu'elles accompagnaient. L'analogie des gobelins ombrés est beaucoup plus significative; il est très possible que de nouvelles trouvailles sur l'Euphrate nous fournissent de nouveaux points de contact avec les tissus occidentaux du Turkestan.

---

l'époque de Goudéa (*Découvertes en Chaldée*, pl. XXIV*bis*, Contenau, II, p. 750, Fig. 530, H. R. Hall, *La sculpture babylonienne*, etc... au *British Museum*, 1928 (*Ars Asiat.*, XI), pl. VIII, 7. Les chevrons à bouts recourbés ont encore été utilisée par l'art musulman. Le tissu de Saint-Josse au Louvre, exécuté en Perse au Xe siècle, les montre ainsi que les cœurs dont nous parlons ci-après.

(56) Kais. Fr. Mus. J. 9165; voir O. Wulff & W. F. Volbach, Spätant. etc., Stoffe pl. XXXVII.

(57) Ce n'est pas le pur hasard si nous trouvons au Turkestan des souvenirs de Syrie. Nous avons vu plus haut que Palmyre était le centre du commerce avec la Chine et que Leou-Lan était encore au deuxième siècle une étape importante de cette route de la soie qui reliait la Chine à l'Occident.

(58) *Innermost Asia* I, p. 234, notamment L. C. 037, serge bleu foncé, dont la surface intérieure ressemble à de la flanelle. Les tissus trouvés par Sir Aurel Stein à Leou Lan sont conservés à Delhi sauf quelques spécimen déposés au V. & A. Mus. à Londres. Ces derniers sont les seuls que nous avons pu consulter *de visu*.

Il serait en effet prématuré de tirer des conclusions trop générales des deux documents que nous venons d'examiner. Le spectacle de l'Égypte hellénistique et byzantine nous impose une extrême prudence; nous rencontrons là, dans l'espace de quatre siècles, une variété inouie de types. Si quelques influences peuvent se discerner, il y en a d'autres qui sont certaines, que nous devinons, mais pour lesquelles nous n'avons pas le moindre guide permettant de les situer.

Il n'y a pas de raison pour que la variété ait été moins grande en Syrie, pays réputé de tout temps pour son art textile. Nous en connaissons des spécimens somptueux par la sculpture funéraire de Palmyre et cependant les quelques tissus récoltés jusqu'à présent n'ont pas la moindre parenté avec ces vêtements des bustes, qui ont dû être aussi riches de couleur que de composition. Nous n'en trouvons qu'un faible reflet dans certaines étoffes d'Égypte qui ont dû être établies à leur image (59).

Quant à l'Iran, notre embarras est encore bien plus grand; étant donné l'étendue et la diversité de caractère de ces vastes territoires, la richesse dans les types et la complexité des influences ont dû être encore beaucoup plus considérables qu'en Égypte. Cependant, nous ne disposons d'aucun document trouvé dans le pays même. Les bas-reliefs du Taq-i-Bostan nous renseignent un peu sur l'art de la Cour vers 600 c'est-à-dire peu avant la chute de l'empire Sassanide. D'autre part, nous avons trouvé en Égypte quelques spécimens de caractère purement perse — nous en avons ajouté un nouvel exemple dans cette note même. Aux confins de la Syrie finalement semble se dessiner un type qui aurait pu voir le jour sur les deux côtés de la frontière et qui mérite bien le nom gréco-iranien ou plus exactement syro-iranien. Nous avons vu que Sir Aurel Stein a trouvé au Turkestan chinois des textiles de caractère iranien qui, d'après ce que nous avons dit plus haut, semblent se rattacher à notre petit groupe gréco-iranien trouvé sur l'Euphrate. Espérons que les nouvelles fouilles de Doura et aussi celles de Palmyre nous fourniront de nouveaux éléments pour caractériser un peu mieux ce centre syro-iranien qui a rayonné au loin et qui est à la base des industries musulmanes aussi bien qu'à celle des manufactures impériales de Byzance.

R. Pfister.

(59) Voir *Mélanges Linossier*, II, pp. 446 et suiv.

La Grande Déesse dans l'art syrien

La plupart des religions aryennes et sémitiques se sont développées sur un substrat non-aryen et non-sémitique caractérisé par le culte d'une Grande Déesse. Sous l'influence de ce substrat, plusieurs combinaisons se sont réalisées ; parfois le dieu Père des religions nouvelles et la déesse Mère se sont associés dans une sorte de dyarchie; ailleurs, ces deux divinités se sont confondues en une entité hybride, hermaphrodite. On lit dans un hymne védique consacré à la Grande Déesse Aditi : « Elle est père, elle est mère... » Ce peut être ici une fiction verbale destinée à synthétiser deux aspects de la puissance divine, quelque chose d'analogue à ce que sera dans l'ordre politique la maxime hongroise « Moriamur pro rege nostro Maria Theresa ». Mais il est possible de montrer que la confusion des sexes ne s'est pas uniquement exprimée dans les mots et qu'elle a donné lieu dans l'art à des représentations réalistes. Cette question est d'ailleurs de grande conséquence, car en l'étudiant on comprend mieux comment s'est effectué le passage du polythéisme au monothéisme. Entre les dieux nombreux du paganisme et le dieu unique, infini des religions les plus épurées s'intercale nécessairement la notion de dieu universel, de panthée. Le progrès sur cette voie n'a été possible qu'en réunissant dans une seule figure les attributs de plusieurs grandes divinités et notamment les caractéristiques des deux sexes. Particulièrement instructifs à cet égard sont les monuments de l'art syrien. Vers le début du Ier millénaire avant notre ère, la Syrie est le lieu où convergent de multiples influences : mésopotamiennes, égyptiennes, égéennes, anatoliennes. Les habitants sont des intermédiaires, des courtiers sur le domaine religieux comme sur le marché économique. Aucun peuple n'était mieux qualifié pour préparer l'avènement du Dieu universel en effaçant entre les anciens dieux les différences de race, de langue, d'attributs et de sexe.



Parmi les pierres sculptées provenant du palais du roi Kapara, fils de Hadiani, et qui sont exposées au Musée National d'Alep, figure un relief de basalte représentant le disque solaire soutenu par trois personnages (Pl. XXVIII*a*). Voici la description de ce relief d'après le Catalogue sommaire du musée rédigé par le Conservateur, M. G. Ploix de Rotrou :

No 16. Disque solaire ailé. *Basalte*. Tell Halaf. *Fouilles von Oppenheim*, 1911-1929 (1,32 × 1,39 × 0,34).

« Le demi-dieu Enkidou, personnage mi-homme, mi-taureau, célèbre dans la mythologie assyro-babylonienne, représenté ici deux fois par symétrie, soutient un dais orné de marguerites supportant le disque solaire ailé (influence égyptienne) au centre duquel était jadis incrustée une pierre calcaire ronde. Un bonnet conique orné des cornes divines coiffe le personnage dont la chevelure torsadée s'inspire incontestablement des représentations égyptiennes de la déesse Hathor.

Une tunique collante, à manches courtes, recouvre le buste des deux Enkidou.

Au bas de cette scène d'origine sumérienne et en son milieu, le demi-dieu Gilgamesh, ami et compagnon d'Enkidou, coiffé d'une perruque rituelle à torsades hathoriques et vêtu d'un pagne court sur le devant duquel une ligne transversale rappelle le repli de l'étoffe, soutient les coudes des deux personnages et en réalité supporte tout l'édifice. La torsion bizarre de ses jambes, qui exprime l'effort et peut-être aussi la course dans l'espace, se retrouve sur plusieurs sculptures de Karkémish.

Une pierre blanche, au centre de laquelle était incrustée une bille d'obsidienne, remplissait chacune des cavités oculaires des trois personnages.

L'inscription gravée en caractères cunéiformes sur la poitrine de Gilgamesh apprend que ce relief appartenait au palais du roi Capara, fils de Hadiani (XIIe siècle ?). »

L'interprétation proposée ne paraît pas pleinement satisfaisante. Elle n'explique ni le nombre des personnages, ni leur accoutrement, ni la présence du dais qu'ils soutiennent. En effet, si l'artiste voulait représenter Enkidou et Gilgamesh, pourquoi a-t-il figuré trois personnes ? Le dédoublement d'Enkidou se conçoit difficilement. Un autre trait surprend : chaque individu de cette triade porte une chevelure féminine et une barbe masculine.

Les fouilles du Tell Halaf ont fait découvrir d'autre part une triade formée de la Grande Déesse et de deux dieux masculins. N'est-ce pas cette même triade qui est figurée autrement sur le relief n° 16 du musée d'Alep ? Il est vrai qu'ici les trois personnages sont barbus et portent la chevelure torsadée de la déesse Hathor. Mais ce mélange d'attributs empruntés aux deux sexes peut s'accorder avec notre interprétation. On adorait à Chypre une statue de la Grande Déesse barbue, en vêtements de femme; des hommes habillés en femmes ou des femmes habillées en hommes lui offraient des sacrifices (1). Dans les religions syro-phéniciennes, Astarté, la Grande Déesse, est une divinité androgyne et Adonis, dieu de Byblos, est également androgyne. A Carthage, Didon-Astarté est représentée avec la barbe de Melquart. La Grande Déesse phrygienne, Cybèle, est hermaphrodite. On a trouvé dans le « temple de Vénus » à Pompei une statue d'Hermaphrodite aux oreilles de satyre, faisant pendant à une statue d'Aphrodite. A Rome enfin, les auteurs

(1) Frazer, *Osiris et Atys*, trad. française, p. 295, n. 756.

signalent la Venus barbata et la Fortuna barbata qui sont encore des divinités hermaphrodites, avatars de la Grande Déesse (1).

Frazer a décrit et comparé des faits qui tendent à prouver que, sous l'influence d'une déesse, un prêtre peut adopter des vêtements féminins, changer de manières et se croire transformé en femme. Il signale en même temps « les prêtres eunuques de la déesse syrienne qui s'habillaient en femmes pour imiter leur déesse et passaient pour être inspirés par elle » (2). Les mêmes faits s'expliquent aussi bien ou mieux si nous admettons que la divinité participait à la fois des deux sexes : ses prêtres s'efforçaient de lui ressembler; hommes habillés en femmes ou femmes habillés en hommes, ils n'étaient plus exclusivement homme ou femme. Frazer rapproche de ces faits les légendes de l'efféminé Sardanapale et de l'efféminé Hercule. Le prêtre d'Hercule à Antimachie, qui s'habillait en femme lorsqu'il offrait un sacrifice, passait pour imiter ainsi Hercule qui prit des vêtements féminins afin d'échapper à la poursuite de ses ennemis. Aux mystères d'Hercule, célébrés à Rome au printemps, les hommes se drapaient aussi dans des vêtements de femmes. L'Hercule de Lydie fit de même lorsqu'il servit pendant trois ans d'esclave à l'impérieuse Omphale, reine de Lydie. Frazer suppose que la reine Omphale, comme Sémiramis, n'était autre que la Grande Déesse asiatique, ou l'un de ses avatars, et que Hercule s'habillait en femme pour imiter la déesse (3). Si Omphale représente la Grande Déesse, dans le couple Omphale-Hercule, de même que dans la triade mythique du palais de Kapara, toute modification sexuelle du personnage principal entraîne chez ses suivants des changements correspondants. C'est pourquoi, sur le bas-relief n° 16 du musée d'Alep, les deux acolytes de la Grande Déesse sont hybrides comme elle. Leur chevelure de femme n'est pas seulement destinée à imiter la déesse, mais ils participent à la fois des deux sexes comme leur compagne.

Dans la littérature védique, l'image de la Grande Déesse est associée à celle d'un étai gigantesque qui supporte la voûte céleste; elle se confond même avec cet étai dont elle est la personnification et qui apparaît dans d'autres textes comme le support du Soleil. C'est précisément ce que montre le relief du Tell Halaf. La déesse y apparaît soutenant en même temps un disque ailé qui est le soleil et un dais orné de marguerites.

Sur le relief du musée d'Alep tout s'explique en fonction de la Grande Déesse ; sa suprématie découle avec évidence du fait qu'elle soutient tout : les dieux et le soleil.

Dès lors les deux personnages figurés aux côtés de la déesse sont les dieux qui forment avec elle la Grande Triade. A la porte du palais de Kapara, ils étaient figurés avec un corps d'homme, montés sur un animal dont nous avons probablement une effigie sous la forme d'un taureau gigantesque (4).

(1) DAREMBERG et SAGLIO, *Dictionnaire des Antiquités*, *s.v.* Hermaphroditus.
(2) FRAZER, *ibid.*, p. 226.
(3) FRAZER, *Ibid.*, p. 226.
(4) *Catalogue sommaire du Musée d'Alep* n°s 18, 19 et 20.

On sait que, dans beaucoup de mythologies, la monture de la divinité représente souvent l'ancienne nature d'un dieu animal devenu anthropomorphe. Sur le relief nº 16, les deux dieux sont représentés avec un corps mi-homme, mi-taureau. Et dans l'ancienne iconographie, la Grande Déesse est souvent flanquée de deux animaux affrontés. Nous avons donc les trois stades : acolytes thériomorphes, puis mi-hommes, mi-animaux, puis anthropomorphes avec une monture animale.



Sous le nº 142, le Catalogue sommaire du Musée d'Alep contient la notice suivante :

Nº 142. Enkidou soutenant le soleil. *Moulage d'une pierre basaltique* (0,70 × 0,43).

«Le demi-dieu Enkidou, personnage mi-homme, mi-taureau, coiffé d'un bonnet conique muni des cornes de la divinité est reproduit ici deux fois par symétrie soutenant un dais grossier sur lequel était placé un disque solaire ailé presque complètement effacé à l'exception de l'aile droite ».



Fig. 1

Il est clair que ce relief (fig. 1) s'apparente au précédent. Si notre interprétation est valable, il faut sans doute admettre que le disque solaire est supporté par les acolytes de la Grande Déesse. Il est vrai que celle-ci fait défaut. Est-elle absente réellement ou plutôt sa présence n'est-elle pas suggérée par le disque ailé auquel elle était, sur le monument précédent, si étroitement associée ? Le second terme de cette alternative est le plus conforme à ce que nous savons de l'évolution des croyances. La Grande Mère est restée longtemps la divinité la plus haute. Quand, sous l'influence égyptienne, se répand le culte du disque ailé, elle se confond avec le dieu solaire dans une même entité mythique. Finalement c'est le disque solaire asexué qui paraît seul dans l'iconographie : l'ancienne divinité s'est en quelque sorte résorbée dans la nouvelle à qui on l'avait identifiée.



Les inductions qui précèdent se trouvent jusqu'à un certain point confirmées par un autre monument syrien découvert en 1930 par M. Ploix de Rotrou à la citadelle d'Alep (Pl. XXVIII*b*). Voici comment son inventeur le décrit sous le nº 53 dans le *Catalogue sommaire :*

Nº 53. Relief aux deux génies. *Basalte.* Alep, Citadelle. *Fouilles de la Municipalité d'Alep-Ploix de Rotrou,* 1930 (0,93 × 1,27 × 0,94).

« Deux génies, à la longue barbe taillée en carré et aux cheveux ramenés



a. - Musée d'Alep, n° 16/c.



b. - Musée d'Alep, n° 53/c.

en touffe sur les épaules, munis chacun d'une double paire d'ailes, vêtus d'une courte tunique hittite échancrée au cou et maintenue au-dessus des hanches par une large ceinture dont l'extrémité retombe en arrière, sont figurés dans l'attitude d'une course rapide. Ils escortent le disque solaire central encastré, selon la manière hittite, à l'intérieur du croissant lunaire.

Une tiare conique cotelée verticalement et pourvue de la paire de cornes divine se termine en boule à son sommet.

Les traits du visage sont fortement accentués, en particulier le nez charnu au puissant modelé.

Les pieds nus des personnages, recourbés à leur extrémité à la hittite, sont sobrement traités.

Par une convention fréquente à l'époque, les yeux, la poitrine et les jambes sont représentés de face quoique le corps lui-même soit posé de profil.

Ce relief, le plus beau qu'ait produit l'art syrien sous l'impulsion hittite, manifeste des influences assyriennes, notamment dans le profil des génies et la scène elle-même (antérieur au IXe siècle) ».

L'originalité de ce relief consiste en ce que le disque solaire y est encadré par le croissant lunaire et que les ailes dont il était pourvu ont été attribuées aux deux génies qui le supportent. Ce dernier trait, pour ingénieux qu'il soit, est probablement secondaire. Il importe peu que les ailes destinées à suggérer le vol de l'astre soient transportées du disque à ceux qui le convoient. De même que cette transposition, une autre preuve d'élaboration est le caractère plus humain des personnages : ils ne gardent plus de leur animalité première qu'une paire de cornes et une queue assez réduite.

Le fait nouveau qui doit retenir l'attention est l'apparition du croissant autour du disque solaire. L'évolution telle que nous l'avons tracée se poursuit. Élevé au rang de divinité suprême, le disque solaire a en quelque sorte absorbé la Grande Déesse et il est encore escorté par ses acolytes. Il se double maintenant du croissant, c'est-à-dire que la même entité mythique est symbolisée à la fois par le Soleil et la Lune (1).

En somme, les reliefs du musée d'Alep permettent de suivre le puissant travail de synthèse par lequel se préparent sur le sol syrien les spéculations monothéistes qui triompheront plus tard dans l'empire achéménide. Vers la fin du second millénaire, des influences diverses confluent en Syrie, et de ce mélange naît un syncrétisme religieux où s'élargit la notion d'une divinité suprême. Que les croyances ainsi élaborées se soient répandues tardivement dans l'empire achéménide et jusque dans la vallée du Gange, c'est ce que prouve l'analogie des reliefs que nous venons d'analyser avec les représentations plus tardives trouvées à Suse et à Sarnath. A Suse, sous le disque solaire ailé s'affrontent deux lions ailés à face humaine dont l'animalité rappelle la forme ancienne des acolytes de la Grande Déesse (2). Dans l'Inde, le pilier de

(1) Cf. Cumont, *Religions orientales*, première édition, p. 86.

(2) R. de Mecquenem, *Les derniers résultats des fouilles de Suse*, RAA, VI, p. 81.

Sarnath est à certains égards encore plus archaïque, puisque sous le disque solaire et les lions qui le soutiennent, il conserve l'image du pilier sacré qui paraît être un des symboles primitifs de la Grande Mère (1).

J. PRZYLUSKI.

(1) *Le symbolisme du pilier de Sarnath*, dans *Mélanges Linossier*, vol. II, pp. 481 et suiv.; *Le culte de la Grande Déesse*, RHR, juillet-août 1933, pp. 62 et suiv.

Monuments Mésopotamiens

NOUVELLEMENT ACQUIS OU PEU CONNUS

(Musée du Louvre)

(Suite et fin)

XVIII

Épingle a tête de taureau

C'est encore à l'art précédant l'époque d'Our-Nina qu'il convient d'attribuer cette épingle (?) ou clou de cuivre dont le sommet est une tête de taureau humanisé (pl. XXIX*a*). La ressemblance de ce petit monument avec la tête de taureau d'or et de lapislazuli trouvée dans la « tombe du Roi », à Our (1), invite à lui assigner la même date. L'usage de ces grandes épingles qui fixaient le vêtement (à tête en motif ciselé ou faite d'une sphère de lapis), c'est retrouvé un peu partout à haute époque, en Sumer et en Elam.

Cuivre; longueur 0,124.

XIX

Fragment de vase au prisonnier

Nous mettrons volontiers à l'époque d'Agadé ce petit fragment de vase en pierre brunâtre (pl. XXIX*b*), d'un travail vraiment précieux, qui représente un prisonnier nu, les mains enchaînées, et maintenu par des cordes. Sans doute par convention, les cordes qui doivent aboutir aux poignets et prolonger leur lien, passent sous les bras et sont vues comme si elles aboutissaient au dos du personnage. La troisième corde terminée par un anneau passait dans les narines ou dans la lèvre du captif que l'on conduisait comme un animal; les ânes ou bœufs de trait des tombes royales d'Our étaient conduits ainsi (2). Cet usage barbare est rappelé sur les bas-reliefs assyriens, par exemple, sur la stèle d'Assarhaddon trouvée à Zendjirli (3). L'individu représenté porte

(1) *Antiquaries Journal*, octobre 1928, pl. LXIV.
(2) *Antiquaries Journal*, octobre 1928, pl. LXIII.
(3) G. Contenau, *Manuel d'Archéologie orientale*, P. Aug. Picard, III, 1931, p. 816.

la barbiche et peut-être une légère moustache; ses cheveux flottent sur ses épaules; une longue tresse pend sur la poitrine; le crâne est exagérément hypsicéphale. Nous avons là un excellent morceau de sculpture, un rendu soigné de la musculature, quoique un peu soufflé comme toujours au temps d'Agadé. Noter l'oreillette du vase (analogue à celle des vases des tombes royales d'Our), qui était destinée au passage d'un lien de métal.

Pierre brune; 0,054 × 0,036. Warka (?).

XX

Vase a la libation (fragment)

Ce fragment de vase (pl. XXIX*c*) un peu plus récent (il peut dater, au moins, de la IIIe dynastie d'Our, et être même un peu moins ancien), n'est pas d'un travail moins précieux; il devait être en forme de tasse basse, garni à la partie supérieure d'incrustations. Le sujet représente un prêtre ou le dédicant, chevelu, la tête couverte d'une calotte ou d'un turban plat, versant la libation au pied d'un arbre sacré stylisé en raquette (il est intéressant de voir ici, en germe, la stylisation de l'arbre sacré que les Assyriens pousseront à l'extrême). La divinité patronne du célébrant, vêtue de kaunakès, pose sa main sur son épaule en signe de protection. Au côté gauche du bas-relief, se voit un personnage qui portait, semble-t-il, un carquois. Bien que les personnages soient vraiment en relief et non en « relief en creux » comme sur certains monuments égyptiens, l'artiste a cerné ses personnages d'un trait profond qui accentue leur relief. La chevelure du personnage, la broderie qui borde le bas de sa robe, le double pli, arrondi dans le bas, que fait le pan de l'étoffe rejeté sur le bras, ne sont pas franchement de Sumer, mais évoquent certaines coutumes provinciales (les statuettes des patési d'Ashnounak, par exemple), ou même une époque un peu plus récente que la troisième dynastie d'Our, soit le temps d'Isin et de Larsa.

Pierre noire; 0,053 × 0,074.

XXI

Gudéa libateur

Fragment de bas-relief en calcaire (pl. XXIX*d*), provenant vraisemblablement des stèles que Gudéa dit avoir fait ériger lors de la construction du temple. La figure du patesi, très martelée, a beaucoup souffert; la scène même de la libation est assez bien conservée pour que nous puissions en tirer d'utiles renseignements sur cette cérémonie. D'un vase à pied, à panse arrondie, sans anse, à long col contre lequel se colle un versoir de même hauteur, s'échappe



a



c



b

d

a. - Épingle. Cuivre. L. $0^{m},124$. — b. Fragment de vase en pierre brune. H. $0^{m},054$.
c. - Fragment de vase en pierre noire. L. $0^{m},074$. — d. - Calcaire. H. $0^{m},51$.



Blocs de basalte sculptés provenant de Tell-el-Halaf. — *a*, H. 0^{m}, 56 ; — *b-c*, H. 0^{m},58.

un filet d'eau qui vient tomber dans un vase garni d'un rameau touffu. Ce vase est posé sur un autel vu de profil, dont la table supporte un degré. Nous avons là une représentation rituelle de l'autel et du matériel destiné à la libation. Le vase qui la reçoit nous est connu par des exemplaires en terre cuite trouvés à Assur, dont la forme est la même, en troncs de cône opposés par leur sommet, de façon à rappeler le profil d'un sablier. L'autel a pour prototype les supports en terre cuite provenant d'Assur, percés de multiples ouvertures rectangulaires ou en triangles, dont un des côtés, orné de même sorte, dépasse la partie supérieure.

Les inventeurs de ces curieux monuments y voient des représentations de maisons; je crois, pour ma part, que c'est l'image d'un siège à dossier dont les ouvertures rappellent les jours qui existent entre les divers montants et entrejambes d'un siège; mais ces meubles, s'ils sont en forme de trône, sont, dès cette époque, des autels sur lesquels on sacrifie à la divinité; ce ne sont pas des chaises pour y asseoir les images des dieux. Cette disposition à deux degrés de la table supérieure de l'autel persiste à l'époque de Gudéa et même à l'époque assyrienne; elle passe en pays hittite et on la retrouve sur le bas-relief rupestre de Fraktin et sur deux bases de colonne ou de statue provenant de Boghaz-Keuï (musée de Stamboul); sur chacune d'elle est figuré un autel très comparable à ceux qui ont été découverts à Assur. Il semble également que le vase à libation ait été, le plus souvent, un vase à long versoir capable de projeter l'eau en filet; nous en avons reproduit un exemple au nº V de cette étude.

Calcaire dur; 0 m. 510×0 m. 400.

XXII

Deux bas-reliefs de Tell-el-Halaf

Tell-el-Halaf est situé sur le Habur, affluent de l'Euphrate, à l'est de Karkémish, et à la même latitude. Les fouilles de M. von Oppenheim, (à qui sont dûs les deux bas-reliefs du Louvre), ont mis au jour, dans les ruines d'un palais, de nombreuses plaques sculptées en basalte dont la date est discutée. Beaucoup de ces bas-reliefs portent le nom d'un roi Kapara, sans notoriété dans l'histoire; les caractères cunéiformes de l'inscription paraissent être du XIe ou du XIIe siècle. C'est l'époque la plus haute qu'on accorde généralement à ces monuments. Par contre, M. von Oppenheim croit au réemploi de ces plaques, à leur usurpation, et les attribue à environ 3.000 avant notre ère.

Les deux bas-reliefs du Louvre (pl. XXX) sont très représentatifs de toute la série de ces sculptures; l'un est l'image d'un génie ailé, coiffé d'une couronne de plumes, (simplification de la tiare), d'où part une paire de cornes recourbées; les cheveux sont répandus en masse frisée sur les épaules; le génie

porte la barbe arrondie, pas la moustache; il est vêtu d'un pagne serré à la taille par une épaisse ceinture; ses pieds sont nus; il lève les deux mains dans la position des atlantes. L'œil est large, de face; le nez démesuré. On notera le point d'attache des ailes inférieures au niveau de la taille, ce que l'on voit aussi à Karkémish et à Zendjirli. L'autre bas-relief représente un guerrier, barbu, nu-tête, les cheveux serrés par un ruban autour des tempes; lui aussi est pieds nus et simplement vêtu d'un pagne maintenu par une large ceinture, et orné d'une sorte de « grecque ». Il tend son arc et va décocher une flèche.

Sur la tranche de ce bas-relief, qui était évidemment encastré dans l'angle d'une construction, au point de rencontre de deux séries de plaques sculptées, l'artiste a représenté un arbre sacré dont le fût, orné de stries horizontales, à base élargie en tronc de cône, est orné à la partie inférieure de deux volutes, à la partie supérieure des mêmes volutes d'où partent des tiges en éventail de façon à rappeler étroitement la palmette chypriote.

Quelle date assignerons-nous à ces bas-reliefs? Nous ne pouvons, dans cette présentation, discuter la question en détail, mais les ressemblances qu'offrent certaines de ces sculptures avec les bas-reliefs les plus anciens de Zendjirli et de Karkémish invitent à les placer à la même date (fin du deuxième millénaire avant J.-C., vers le XIIe siècle).

Basalte; 0 m. 560 × 0 m. 400. — 0 m. 580 × 0 m. 350.

XXIII

Deux bas-reliefs achéménides

La sculpture achéménide, d'un travail précis, un peu sec, est, comme technique, à mi-chemin entre celle de l'Assyrie à qui elle emprunte ses longs défilés de personnages, et celle de Babylone, du début du IIe millénaire, plus simple, plus claire, moins amoureuse du détail et de la surcharge que celle de l'Assyrie. Mais si sa sobriété la sert et donne plus de grandeur à ses créations, sa faculté d'imagination est limitée. Les ruines de Persépolis que déblaie actuellement l'Institut Oriental de Chicago, sont le plus bel exemple d'art achéménide; de nombreux bas-reliefs, depuis des siècles ensablés, ont été remis au jour; les motifs décoratifs en sont d'une fraîcheur étonnante, mais se ramènent pour la plupart aux types déjà connus à de multiples exemplaires. Nos bas-reliefs, dissociés jadis d'un ensemble, alors que le site de Persépolis était à l'abandon, et entrés depuis assez longtemps au Louvre, représentent, l'un, deux gardes de la classe que l'on appelait les Immortels, coiffés de la tiare à plumes, portant une barbe arrondie et les cheveux assez courts et bouclés, vêtus d'une longue robe formant des plis symétriques et légèrement relevée pour permettre le mouvement des jambes. Ils sont chaussés de souliers fixés par des courroies de cuir à bouton. Le Musée du Louvre possède un fragment du pied d'une statue colossale de Suse, de même



[illegible]



époque, qui est chaussé de la même façon. Les gardes tiennent à deux mains, pointe en l'air, une lance dont l'extrémité inférieure, terminée en pommeau, repose sur le pied porté en avant (pl. XXXI).

Le second bas-relief représente un personnage apportant un chevreau destiné au sacrifice (pl. XXXII). Il est vêtu d'une courte tunique à longues manches, serrée à la taille par une ceinture dont un pan retombe; les jambes sont couvertes par un large pantalon et les pieds sont chaussés de sandales dont on voit encore les liens croisés. La tête du personnage est couverte d'un bonnet rappelant le bonnet phrygien, muni de couvre-nuque et de cache-oreilles qui vont se réunir sous le menton. Cette sculpture devait appartenir au parement d'une rampe, et le personnage est figuré gravissant les marches de l'escalier.

Ces deux sculptures montrent au mieux deux tendances fondamentales de l'art achéménide; l'une, représentée par les artistes locaux, respecte la convention de l'art mésopotamien qui suppose les vêtements tombant droit, sans faire de plis; l'autre, représentée sans doute par des artistes d'origine grecque ou travaillant sous l'influence grecque, s'attache à rendre les plis des draperies. C'est sans doute à l'influence grecque qu'il faut rattacher aussi le retour à la simplicité du vêtement et l'abandon par l'artiste, des représentations minutieuses des broderies, qu'ont tant aimées les Assyriens. On peut rapprocher de ces bas-reliefs, un fragment du Louvre provenant de Suse qui représente un personnage vêtu de la robe à plis, coiffé du bonnet à couvre-joues et gravissant un escalier; il tient d'une main une pyxide, dont il maintient le couvercle de l'autre main. Ce fragment comparable à certaines figures encore en place à Persépolis, est un bon exemple de la dispersion des motifs décoratifs à l'époque des Achéménides.

Calcaire dur; o m. 690 × o m. 500. — o m. 750 × o m. 380.

G. CONTENAU.

(Fin)



NÉCROLOGIE

Charles Vignier

Aujourd'hui qu'a pris fin la vie en bourrasque de Charles Vignier, elle laisse dans l'esprit de ceux qui l'ont connue des souvenirs si tranchés et si discordants qu'il faut pour la comprendre sauter de métamorphose en métamorphose, et, à travers les explosions d'une nature tout en caprice, saisir et retenir les vingt figures d'un personnage qui, de pied en cap, est brusquement un autre, qui s'escamote et se retrouve, s'en amuse et lâche les ressorts avec l'étourdissant brio de l'illusionniste.

De tous les dons qu'il avait reçus en partage il tira le parti le plus dangereux. Bien armé pour séduire, il repoussait d'abord, jouait au tentateur, refusait, aguichait, puis mettait à la porte l'importun. Fait pour dominer, il ne fut jamais un maître, mais toujours un animateur; prenant parfois l'allure d'un chef, il ne quitta pas le cuir du vieil anarchiste.

Gouailleur comme à vingt ans sur les tréteaux du *Chat Noir*, il raillait et bataillait; mallarméen non repenti en quête du verbe rare, il forgeait en secret des mots vengeurs; toujours en défense, il riait de ceux qui l'écoutaient sans rire, il riait mieux encore de ceux qui ne savaient que rire; — âpre, mais pour une boutade rejetant tous ses gains, il préférait au profit le risque et à la contrainte l'éclat. Il cherchait l'exquis et le ramassait dans la boue. Orageux et farceur, dandy et trivial, superbe et diabolique, c'est peu dire de lui qu'il mettait, dès qu'il s'en approchait, choses et gens en mouvement : il les arrachait au repos, les bousculait et les projetait dans la danse de ses humeurs contradictoires. Ainsi bâti, et, vers la quarantaine, lancé par le besoin dans le monde des objets, il y porta le grand souffle de l'aventure.

Quand je l'ai rencontré, il était déjà installé rue Lamennais, dans ce triste hôtel d'un bourgeois de la République que seul il parvenait à réveiller, et où s'étouffait la rumeur d'une foule, la foule des antiquités qu'il y accueillait, dieux ou vaisselles échappés aux cimetières, aux temples et aux ruines des quatre coins de l'Asie. Ils étaient là, les uns parqués, les autres en place, sans grande mise en scène, car, dans la mesure où le lui permettait son négoce, il laissait volontiers ses hôtes de passage libres et sans apprêt, confondus et terreux, à peine débarrassés de la crasse du voyage.

Son choix allait droit aux pièces sans état-civil, aux séries anonymes, à ces enfants perdus des siècles qui, sortis on ne sait de quel sol, errent sans famille

entre deux continents ou deux millénaires; il les dotait de papiers, de diplômes et, sachant bien que leur jour viendrait, il les garait dans ses placards, et dans l'ombre de ses greniers. Pour qu'il reconnût un objet comme sien, il fallait que celui-ci fut marqué par le signe de la vie, et ce signe, qui souvent ne perce qu'à travers les formes les plus insolites, il le décelait en maître. Aussi l'un des rôles les plus utiles que joua ce grand pourvoyeur, fut-il sans doute de jeter chaque année sur le marché et de mettre à leur rang des arts et des œuvres jusque-là injustement traités. Il va sans dire que dans cette tâche Vignier se rencontra avec bon nombre de ses contemporains, amateurs, savants ou marchands, qui, depuis l'estampe et l'inrô de ses débuts jusqu'aux trouvailles du Louristan par lesquelles il a clos ses achats, ont su, parfois avant lui et toujours concurremment à son effort, divulguer et hausser à leur prix les premières écoles de miniatures persanes, toute la variété des poteries orientales, les pierres, bronzes, argenteries, céramiques et peintures de la Chine, les sculptures de l'Inde ou les envois bigarrés du sous-sol syrien et mésopotamien. Néanmoins, il lui appartient en propre d'avoir dans tous ces domaines promené un goût singulier, d'y avoir élu les pièces les plus saisissantes, d'y avoir enfin trouvé ce qui faisait écho aux exigences, aux véhémences et aux rêveries qu'il portait en lui, et qu'il ne sut jamais mieux exprimer qu'à l'appel, pour lui si sonore, de ce monde étrange et fraternel.

Il a laissé quelques écrits : son premier ouvrage est le catalogue en cinq tomes des estampes japonaises exposées au Musée des Arts décoratifs en 1908, 1910, 1911, 1912 et 1913. A la *Céramique chinoise* d'Henry Rivière, il a donné une longue préface ni moins colorée ni moins surprenante que les planches, toutes brillantes d'émaux, qu'elle annonce. Dans deux articles sur les bronzes scythes, parus à « Aréthuse » en 1925, il a déployé la mesure de ses dons de polémiste toujours en quête d'emploi. Quelques papiers ont paru dans diverses revues, entre autres dans la *Revue des Arts Asiatiques*, où nous relevons aux sommaires des années 1925 et 1926 une étude sur les *Truquages des faïences persanes*, et un fructueux bilan de l'Exposition de l'Art Oriental, qu'il avait organisée et qui fut pour lui, on s'en souvient, une manière d'apothéose. Mais de tous ses ouvrages, le plus important est encore à paraître : le manuscrit, aux trois quarts rédigé, d'une histoire générale de l'art chinois a été, sur sa demande et aux fins d'une publication éventuelle, remis à son ami Hackin. Plus qu'un exposé didactique, ce travail est, pour ainsi dire, une somme de ses expériences. On y suit la démarche toute personnelle de ses recherches. On les voit conduites par cet œil impressionnable et lucide, instrument magique que seul il prenait pour guide.

Rejetant toute idée préconçue et n'admettant de mémoire que celle dont sa prunelle était chargée, il s'efforçait d'être en face de l'objet dans un état de bienheureuse ignorance; il s'introduisait ainsi sans contrainte dans l'intimité de formes dont il ne voulait provisoirement rien savoir sinon qu'elles étaient des lignes, des plans et des couleurs. Il oubliait même, semble-t-il, que ces lignes, ces plans et ces couleurs étaient désormais solidaires et fixés dans un tout im-

mobile; il les libérait de leur état occasionnel, brisait le pacte, ouvrait la boîte de Pandore, et, n'apercevant plus que lignes mouvantes et couleurs envolées, il les replaçait aisément dans l'action qui les avait ici engendrées, ou les suivait dans quelques-unes des incarnations où elles s'étaient ailleurs retrouvées.

Il a, par cette méthode, bien souvent remis en question les textes des historiens, bouleversé la science livresque et, par delà les distances et les âges, fondé des familles nouvelles regroupées selon leurs seules affinités plastiques. A cette quête il employa le meilleur de son activité des dernières années. Qui l'a vu, amassant et manipulant quantité de petits bronzes mutilés, ne peut douter que son souci ne se soit alors dirigé bien plus vers le document d'étude que vers l'objet de vente. Nous examinerons peut-être un jour ce qu'il convient de retenir de ses suggestions; nous nous bornerons à signaler ici que plusieurs d'entre elles ont été déjà reprises et exposées dans de très doctes ouvrages, notamment par Sirén dans son *Histoire des Arts anciens de la Chine*, et par Grousset dans ses *Civilisations de l'Orient*. N'eût-il d'ailleurs transmis aucune réponse valable, que ce chercheur d'énigmes n'aurait cependant pas accompli une œuvre vaine, puisqu'il a, chemin faisant, partout où il a passé, secoué la poussière, et qu'il a rafraîchi d'un rayon tout ce qu'a touché son regard.

Poète, il a hors des lettres rencontré son destin de poète. Eut-il, avant de disparaître, le sentiment de l'avoir ainsi comblé ? Un matin que j'avais avec lui vidé quelques armoires et tiré de l'ombre un Orient fabuleux, il s'assit, fatigué, laissant pendre les mains, ses longues mains expertes à saisir et dresser le chef-d'œuvre; son œil bleu clair, parfois si dur, rêvait; sa pensée était loin : elle faisait un retour vers ses premières amours, car il me dit, bientôt, en hochant sa crinière blanchie, d'une voix qui réglait un vieux compte: « Tout ceci, voyez-vous, ne vaut pas un beau sonnet ».

GEORGES SALLES.

CHRONIQUES

La direction de la Revue des Arts Asiatiques *a décidé d'ouvrir une rubrique où seront étudiées les acquisitions les plus importantes des collections orientales françaises ou étrangères, et où un compte-rendu succinct donnera l'état des travaux archéologiques, explorations et fouilles, entrepris en Asie.*

Bas-reliefs en stuc

ACQUIS PAR LE MUSÉE DU LOUVRE

Le département des Arts asiatiques du Musée du Louvre s'est, l'an dernier, enrichi de cinq plaques de stuc, fragments de décoration murale dérobés aux ruines de constructions persanes ou mésopotamiennes. Achetés à Paris, ces stucs nous sont parvenus en deux lots qui présentent entre eux des différences essentielles : l'un comprend les plaques où figurent des bouquetins (PL. XXXIII et XXXIV); ces reliefs comptent, sans doute, parmi les ouvrages de la sculpture sassanide, et sont encore plus ou moins imprégnés d'hellénisme. Dans le second lot se rangent le lion qui bondit, le bovidé agenouillé et le personnage dans un médaillon (PL. XXXV et XXXVI); à ces trois pièces nous verrons qu'il est pour le moins hasardeux d'assigner une origine mieux qu'approximativement datée.

Du bouquetin cravaté qui se présente de profil avec les cornes tournées de face, nous connaissons déjà maints exemples; nous citerons pour mémoire un des stucs du musée de Berlin ou le morceau de tissu trouvé à Antinoé, exposé au Musée des tissus de Lyon, et attribué au VIe siècle (1). Si nous nous référons à des ouvrages de sculpture, nous voyons que par son type de même que par sa facture, notre animal s'apparente, entre autres, aux scènes de chasse de la Grande Grotte de Taq-i Bustan; cette parenté nous permet d'y reconnaître un travail de la fin de la dynastie sassanide, le règne de Chosroès II, auteur des bas-reliefs de Taq-i Bustan, se situant entre 590 et 629. Cette opinion est confirmée par les trouvailles faites par l'expédition qu'ont menée à Ctésiphon, en Mésopotamie, le Musée Kaiser-Friedrich de Berlin et le Metropolitan Museum de New York, sous la

(1) O. VON FALKE. *Kunstgeschichte der Seidenweberei.* Abb. 50.

commune direction du professeur E. Kühnel (1). Nous préciserons ce dernier point en examinant la plaque voisine.

La composition de son décor est une des compositions classiques de l'art iranien; le sujet ne l'est pas moins et se retrouve presque identique dans l'ornementation d'une argenterie publiée par Smirnoff (2) : deux bouquetins, pour en brouter la verdure, se dressent de chaque côté du «hôma» traditionnel, ici représenté par un ceps de vigne chargé de feuilles et de grappes (Pl. XXXIV). Or ces feuilles et ces grappes sont de la famille de celles livrées par Ctésiphon, et plus précisément de celles qui y ont été exhumées au site d'Um as-Za'atir: mêmes folioles creusées en amande et disposées en palmettes ou demi-palmettes; mêmes grains soudés en rangs serrés et régulièrement étagés. Par leur souple mouvement, leur modelé fondu, le traitement libre et sommaire de leur pelage, les bouquetins sont, à leur façon, parents des ours ou des sangliers de stuc et du bouquetin d'albâtre découverts à Um as-Za'atir. Quant au motif en forme d'S strié qui, dans le bas de notre composition évoque le tourbillon d'une eau, il trouve la même application au pied des roseaux à travers lesquels, toujours à Um-as-Za'atir, bondit un sanglier. Pour Kühnel comme pour Dimand, cet art est celui des bas-reliefs de la grande grotte de Taq-i Bustan.

S'il est possible de déterminer avec vraisemblance à quelle époque remontent nos pièces, il est par contre bien plus hasardeux d'en fixer la provenance : dans cette recherche leur style ne peut guère servir de repère, les documents nous manquant encore pour tenter une localisation des différents types. Tout ce que nous pouvons dire, c'est que nos fragments s'apparentent davantage aux revêtements trouvés à Damghan par Schmidt, qu'à ceux exhumés à Kish par Watelin; tandis que la délicatesse de leur travail les rapproche plutôt des produits du sous-sol mésopotamien de Ctésiphon. Nous n'en tirerons pourtant, au sujet de leur lieu d'origine, aucune conclusion, car le directeur des Antiquités de la Perse, André Godard (3), nous a déclaré que des pièces semblables avaient été déterrées aux environs de Varamîn, renseignement qui, auparavant, nous avait été donné par M. A. U. Pope (4).

Nous livrons donc sans plus les données du problème, auxquelles, pour être complet, nous ajouterons une dernière indication qui nous a été adressée de New York par un marchand : celui-ci est en possession d'autres morceaux des mêmes frises, qui lui furent expédiés par Mohammerah.

Si nous examinons la plaque ornée d'un lion (Pl. XXXV), nous constatons qu'elle est d'un art tout différent : chaque partie du corps de l'animal présente une stylisation qui lui est propre, et qui tranche si nettement avec celle de la

(1) *Die Ausgrabungen der deutschen Ktesiphon Expedition im Winter* 1928-1929, et *Die Ausgrabungen der zweiten Ktesiphon Expedition* 1931-32.

(2) B. Smirnoff. *Argenteries sassanides*, planche XLII.

(3) M. Godard a bien voulu examiner avec nous les cinq stucs qui font l'objet de cette étude et ses avis nous ont permis de préciser certaines de nos suggestions. Nous tenons à lui répéter ici tous nos remerciements.

(4) *Illustrated London News* : 14 février, 7 mars, 25 avril 1931 et 26 mars 1932.



Bouquetin. H. $0^{m},25$. L. $0^{m},26$. *Musée du Louvre.*



Bouquetins affrontés. H. $0^{m},35$. *Musée du Louvre.*

partie voisine que l'ensemble est fait, pour ainsi dire, de la juxtaposition de pièces détachées : le mufle est allongé et retroussé en volutes; les mêmes volutes se trouvent plus largement déployées pour dessiner la cuisse; le mouvement en crosse de l'épaule se répète à la patte de devant, et se combine ailleurs, à l'attache des griffes par exemple, avec des formes en fuseau; le globe de l'œil est cerné d'un large bourrelet. Le trait isole plus qu'il n'assemble; quoique vigoureusement creusé il dessine plus qu'il ne modèle; de même que l'opposition des motifs il accuse l'opposition des plans qui se heurtent ou se superposent au lieu de se fondre dans la continuité d'un même modelé.

Dans l'ensemble comme dans le détail s'affirme un parti pris ornemental qui, bien que se rencontrant déjà dans l'art sassanide, se traduit ici d'une manière tout autre, à la fois plus ample et plus fleurie, plus chargée et plus véhémente. Nous sommes en présence d'un style différent, et ce style appartient, nous semble-t-il, à l'un de ces arts qui, après la chute des Sassanides, introduisirent et développèrent dans la Perse islamique des éléments étrangers, ceux, entre autres, dans lesquels on reconnaît d'ordinaire aujourd'hui un apport des Turcs. Si nous poussons notre enquête jusqu'aux premiers temps de la domination seldjouke, les monuments sculptés, que nous rencontrons, nous paraissent en effet obéir à l'esprit décoratif qui anime notre morceau de frise : nous y voyons le même assemblage, la même taille oblique, la même matière charnue, les mêmes enroulements, le même rythme enfin, caractéristiques qui traduisent sans doute une recrudescence des influences venues d'Extrême-Orient à la suite d'une poussée de nomades. Nous serons mieux convaincus de ces analogies, si, délaissant un moment les travaux de la plastique, nous regardons l'étoffe au griffon qui se trouve à Berlin et que Falke date du début du XIe siècle (1). Nous y voyons traités avec la même vigueur, les volutes du mufle et de la cuisse, les renflements de l'épaule et des pattes, les lourdes griffes de notre lion. Si nous comparons, d'autre part, cette étoffe à une étoffe sassanide, à l'une de celles dont le sujet est voisin du sien, celle de Londres par exemple qui représente un hippocampe à queue de paon (2), nous constatons, en mettant les deux morceaux en regard que leur traitement décoratif, au cours des quatre ou cinq siècles qui les séparent, s'est singulièrement amplifié, renforcé, enrichi. Or un accroissement parallèle oppose le travail du relief, que nous cherchons à identifier ici, à celui du motif qui, taillé dans le roc de Taq-i Bustan détache sur le vêtement de Chosroès un autre hippocampe à queue de paon (3). Un même écart sépare des ouvrages qui les précédèrent aux VIe et VIIe siècles, notre stuc et l'étoffe berlinoise; en chacun d'eux nous croyons lire les marques d'une même évolution et nous sommes ainsi, en bonne logique, conduits à dater notre pièce de la Perse du XIe siècle ou d'une époque voisine.

Quelques-unes des remarques qui précèdent peuvent s'appliquer aux deux

(1) O. VON FALKE. Abb. 152.
(2) O. VON FALKE. Abb. 96.
(3) O. VON FALKE. Abb. 91.

derniers stucs de notre série. Le type de l'animal agenouillé, comme celui de la figure aux cheveux séparés en bandeaux et symétriquement noués sur les oreilles (PL. XXXVI), reproduisent l'un et l'autre des modèles sassanides; mais la facture en est autre. Un de mes collègues de Berlin m'a écrit pour me signaler la ressemblance très grande qu'il voyait entre notre pièce représentant l'animal agenouillé et deux pièces exposées au Musée archéologique de Madrid parmi les antiquités ibériques : il s'agit du « Sphynx de Balazote » et d'une autre pierre sculptée figurant un bœuf à tête humaine. Plus qu'à mon savant correspondant, la parenté de ces ouvrages me semble lointaine : elle se borne, selon moi, à celle que, malgré les différences d'espace et de temps, leur donne une commune ascendance chaldéenne. M. A. U. Pope m'a, de son côté, confié qu'il ne serait pas éloigné de voir dans les deux stucs des œuvres de l'école lombarde des XIe ou XIIe siècles.

En réponse à ces suggestions, nous nous bornerons à signaler quelques-uns des détails qui nous paraissent plus spécialement caractériser nos reliefs : pour l'animal agenouillé le traitement de ses jointures et notamment le curieux mécanisme du genou; pour le personnage dans un médaillon les cintres parallèles qui composent son vêtement, ainsi que le motif en bourrelet qui dessine le pourtour des yeux et toute la chevelure. Dans ce dernier surtout, le trait est profondément creusé; les saillants sont vigoureux; le métier n'est pas sans rapport avec celui de notre lion. Aussi, bien que ces pièces aient toutes trois un type qui leur est propre, et bien qu'elles soient séparées les unes des autres par de nombreuses dissemblances, serions-nous disposés, jusqu'à plus ample informé, à rechercher d'un même côté les traces de leurs origines, à travers la période qui, durant les premiers siècles de l'Hégire, préside en Perse à une si grande mêlée d'influences.

La question reste donc en partie ouverte. L'étude des stucs sassanides ou post-sassanides n'est qu'à son début et le bref exposé que nous venons de faire, ne prétend guère à autre chose qu'à verser au dossier quelques documents nouveaux, documents que nous avons retenus, non seulement à cause de leurs mérites plastiques, mais aussi, et plus précisément, à cause des problèmes qu'ils soulèvent.

GEORGES SALLES.



Lion. H. $0^{m},25$. L. $0^{m},38$. *Musée du Louvre.*

a. - Personnage dans un médaillon. H. 0m,29.

b. - Bovidé agenouillé. L. 0m,33.

(Musée du Louvre)

Les récentes fouilles archéologiques [1]

LES FOUILLES ARCHÉOLOGIQUES EN PERSE

Le 3 novembre 1930, le Parlement persan vota, sur la proposition du Conseil des ministres, une loi relative à la découverte et à la conservation des antiquités mobilières et immobilières de la Perse. En exécution de cette loi, qui précise les conditions dans lesquelles peuvent être accordées des concessions de fouilles, scientifiques et commerciales, ainsi que celles qui régissent l'exploitation des concessions accordées, le Gouvernement accueillit favorablement les demandes d'un certain nombre d'instituts scientifiques désireux d'exécuter des recherches, sondages ou fouilles en différents points du pays.

A la vérité, les premières fouilles archéologiques exécutées en Perse sont antérieures à la promulgation de la loi de novembre 1930, mais elles n'avaient pas alors ce caractère généralisé et coordonné qu'elles ont aujourd'hui. Depuis trente-cinq ans sans interruption, sauf pendant la durée de la guerre mondiale, la France travaille à Suse, l'ancienne capitale de l'Élam, site exceptionnel, riche en enseignements, remarquable par le fait qu'il fut constamment habité depuis le quatrième millénaire avant l'ère chrétienne jusqu'au sixième siècle de l'Hégire et que l'on y retrouve les traces de toutes les civilisations qui se sont succédé dans le pays durant cet immense laps de temps. La France possédait, lorsqu'elle s'y installa pour entreprendre un travail qui, selon l'estimation du chef de la Mission, devait durer quarante années, le monopole exclusif des fouilles auquel elle renonça en 1929 devant le désir du Gouvernement persan de présider lui-même aux recherches archéologiques exécutées sur le territoire national. Auparavant, M. Dieulafoy avait exécuté sur le même site de brillants sondages qui rendirent son nom célèbre, et J. de Morgan, au cours d'un fructueux voyage d'études, avait pratiqué dans les montagnes du nord-ouest de la Mer Caspienne des fouilles qui ont servi à déterminer l'origine des bronzes qui ont été trouvés en si grand nombre dans le Luristan durant les dernières années. D'autre part, des fouilles commerciales non organisées avaient fait connaître des objets parfois excellents, mais dont l'intérêt scientifique était, pour ainsi dire, réduit à néant par l'ignorance dans laquelle on se trouvait des conditions de leur découverte.

Pendant l'hiver 1930 et sous le régime de la nouvelle loi, la Mission française a continué ses travaux sous la direction de M. R. de Mecquenem dont c'était la vingt-quatrième campagne à Suse. Elle y trouva son habituel contingent des précieux objets qui ont fait sa réputation dans le monde savant et entre autres un grand nombre de tablettes inscrites élamites : textes juridiques,

---

(1) Les résumés qui suivent ont été rédigés par Mlle Odette Bruhl, attachée au Musée Guimet, d'après les indications, extraits de notes, et publications de M. A. Godard pour les fouilles de Perse et de M. J. Hackin pour les fouilles d'Afghanistan.

contrats de vente et de location, pièces de comptabilité, etc., qui peu à peu sont publiées dans les Mémoires de la Mission au fur et à mesure de leur déchiffrement.

En 1931, le Dr F. WULSIN, pour le compte des universités américaines de Philadelphie et de Kansas City, fouillait dans la plaine turkomane, à douze milles anglais au nord-est d'Astarabad, le Turang Tapa célèbre par la trouvaille qui y fut faite, il y a quatre-vingt-dix ans environ, d'un trésor d'objets antiques, d'apparence sumérienne, dont la découverte en cet endroit a fait couler durant de longues années de véritables flots d'encre. Il y acquit la conviction que ce trésor avait été apporté, caché en ce lieu à une époque relativement récente, et que les pièces sur lesquelles portait le débat n'appartenaient en aucune façon à une civilisation locale. Il y découvrit, de plus, un grand nombre d'antiquités, armes, poteries, statuettes, dont les unes se retrouvent au sud de l'Alburz et appartiennent, par conséquent, aux civilisations du plateau iranien, mais dont certaines autres témoignent d'une civilisation qui n'a pas franchi la barrière montagneuse, mais a glissé le long d'elle et que l'on retrouve plus tard sur les bords de la Méditerranée orientale et jusque dans l'Allemagne du sud et en Autriche.

Le Dr SCHMIDT, chargé par l'Université de Philadelphie de rechercher la capitale des Parthes, Hécatompyles, la Ville aux Cents Portes, dont on s'accorde à placer le site à Damghan ou dans ses environs, a sondé la citadelle de la ville qui n'a livré que des débris de poterie de l'époque islamique, ainsi que plusieurs tapas des environs, puis a entrepris des recherches plus poussées au Tapa Hissar. A défaut, de monuments arsacides, il y a mis à jour un très intéressant temple sasanide orné de magnifiques stucs ciselés et un nombre véritablement impressionnant de vases de terre cuite, de métal et d'albâtre, d'objets de bronze, d'argent et d'or, armes, bijoux, instruments et ustensiles divers qui présentent le plus haut intérêt pour la connaissance des populations qui habitaient cette partie du plateau durant le IIe et le IIIe millénaire avant l'ère chrétienne.

En 1931, également, le professeur HERZFELD, pour le compte de l'*Oriental Institute of Chicago*, entreprenait le déblaiement du Takht-i Djemshid et de ses abords immédiats. Il mettait à jour, dans la partie sud de la terrasse, un vaste palais qui fut l'*andérun* des rois achéménides, des inscriptions de fondation, d'admirables bas-reliefs et, d'une façon générale, se procurait par l'étude détaillée des ruines les moyens de restituer exactement l'ensemble des bâtiments royaux de Persépolis. En même temps, des sondages heureux dans un petit tapa voisin du Takh fournissaient un important matériel de poteries archaïques à décor peint, contemporain de la plus ancienne céramique de Suse et même peut-être plus ancien qu'elle, documents d'une valeur inappréciable sur la plus ancienne culture en cette partie du monde, indication précieuse sur l'origine des premières populations qui se sont installées en Susiane, lorsque ce pays n'était sans doute encore qu'un vaste marécage récemment abandonné par la mer. Il s'agit là d'une antiquité de 6000 années, de l'aube de l'histoire, alors que

le métal n'était pas connu et que les hommes ne disposaient encore que d'instruments de pierre et d'os.

En automne de la même année, le Dr Contenau, assisté de M. Ghirshman, entreprenait pour le compte du Musée du Louvre, à Paris, des fouilles près de Néhavend, en un endroit déjà connu par la quantité et la variété des poteries que l'on y avait trouvées, le Tapa Giyan. On ignorait, cependant, l'emplacement de chaque type dans la hauteur du tapa, c'est-à-dire l'ordre de leur succession dans le temps, renseignement qui, en raison de certaines analogies de la céramique de Nehavend avec celle de Suse et celle qui est depuis peu apparue en divers points de la Perse, devait permettre d'accrocher, pour ainsi dire, à la chronologie continue de Suse l'époque et les étapes du développement d'une civilisation généralisée sur le plateau iranien. Il s'agissait donc de déterminer l'ordre exact des couches archéologiques du Tapa Giyan.

A la même époque, Sir Aurel Stein commençait dans le sud de la Perse une étude méthodique de la route ancienne de l'Inde au Golfe Persique, faisant suite à celle qui a été entreprise depuis plusieurs années dans le Béloutchistan anglais. On se souvient, en effet, de la découverte qui a été faite dans l'Inde du nord, à Harappa et à Mohenjo-Daro, d'objets qui s'apparentent à ceux de l'ancienne Chaldée et révèlent, dès la plus haute antiquité, des contacts entre ces régions, des affinités ethniques, et, sans doute, aussi, l'existence d'une route commerciale importante dont il serait intéressant de retrouver les traces.

En somme, dès l'année 1931, six missions scientifiques, dirigées par des sommités du monde savant, travaillaient en Perse. J'ajoute que, durant le même temps, ont été découverts en grande quantité de ces objets de bronze et de ces vases en terre cuite du Luristan qui se sont disputés les musées d'Europe et d'Amérique et dont le Musée de Téhéran possède la plus complète collection. Ces objets sont l'œuvre de montagnards qui ont habité les monts caspiens pendant une période de temps encore indéterminée, puis les ont quittés sous la poussée d'envahisseurs venus du Nord, se sont fixés dans les montagnes du Luristan il y a environ 4000 ans, et sont connus dans l'histoire sous le nom de Kassites. Ils ont conquis la Babylonie et l'ont dominée pendant près de six siècles de 1761 à 1185 avant l'ère chrétienne, puis repoussés dans leurs montagnes, s'y sont enrichis par l'élevage et le commerce des chevaux dont ils fournissaient la cavalerie assyrienne et nous ont laissé, en souvenir de leur prospérité, ces admirables objets de bronze, armes, mors de chevaux, bijoux, poteries, etc., qui témoignent du sens décoratif le plus sûr et de la plus grande habileté technique. La durée de la production de ces œuvres d'art où se découvre l'influence des diverses civilisations avec lesquelles les Kassites étaient entrés en rapports, guerriers ou commerciaux, s'étend de l'époque de leur arrivée dans les montagnes du Luristan jusqu'à l'époque achéménide après laquelle, sans qu'on en puisse encore expliquer les raisons, il semble que toute cette activité, artistique et industrielle, ait disparu.

En 1932, une seule des missions qui travaillaient en Perse l'année précédente a abandonné ses recherches. La crise financière mondiale ayant sans doute

touché particulièrement l'Université américaine de Kansas City, le Dr WULSIN s'est trouvé dans l'obligation de suspendre les travaux qu'il avait si heureusement entrepris à Turang Tapa. Mais à Suse, M. de MECQUENEM a exécuté sa 25me campagne de fouilles. A Damghan, le Dr SCHMIDT a poursuivi l'exploitation du Tapa Hissar, mettant à jour, en plus grand nombre que l'an dernier, des objets plus précieux encore, ainsi qu'une sorte de palais fortifié, détruit probablement au cours d'une guerre par un incendie et contenant encore les restes de ses occupants avec leur mobilier en place. A Persépolis, le professeur HERZFELD a continué le dégagement des monuments du Takht-i Djemshid et l'examen du petit tapa voisin où il a reconnu un village préhistorique dont les maisons, vieilles de 6000 ans, mais relativement bien conservées, abandonnées probablement lors d'une invasion de la contrée, renfermaient l'ensemble des objets qui servaient à la vie de ses anciens habitants, poteries d'un intérêt exceptionnel et d'une beauté surprenante, bijoux, jouets d'enfants, ustensiles et instruments divers. D'autre part, le professeur HERZFELD dont la concession, qui se bornait tout d'abord au Takht-i Djemshid et à ses abords, a été élargie jusqu'aux dimensions d'un cercle de dix kilomètres de rayon ayant la terrasse des palais royaux comme centre, a entrepris sur l'emplacement de l'ancienne Istakhr, c'est-à-dire sur l'emplacement de la ville qui était à l'époque achéménide, à côté de la ville royale représentée par la Takht-i Djemshid, la ville bourgeoise et commerçante, des sondages destinés à préciser des niveaux, des dates et à permettre d'organiser, si les résultats obtenus sont satisfaisants, l'exploitation plus complète du site. A Néhavend, le Musée du Louvre a continué et terminé l'examen du Tapa Giyan. Les diverses couches archéologiques ayant été exactement déterminées et un échantillonnage complet des antiquités qu'il contient ayant été recueilli, l'étude de la « province céramique de Néhavend » et de ses rapports avec celles qui nous sont révélées par les sites archéologiques en cours d'exploitation, Suse, Persépolis, Damghan, Turang Tapa et ceux de la Mésopotamie, va pouvoir être entreprise. Déjà, le Dr CONTENAU a pu écrire dans un article de revue consacré à l'ancienne civilisation de l'Iran que la céramique de Néhavend est spécifiquement iranienne par ses rapports avec la civilisation susienne primitive, qu'elle reçoit des influences soit du nord-est, soit du nord-ouest, mais en aucun cas de la Mésopotamie. Sir Aurel STEIN poursuit ses recherches dans le sud de la Perse.

D'autre part, deux nouvelles concessions de fouilles scientifiques ont été accordées. L'autorisation a été donnée au professeur ARNE d'exécuter dans la région d'Astarabad, pour le compte du Gouvernement suédois, des fouilles qui pourront, dans une certaine mesure, compenser la perte causée par l'arrêt des travaux du Dr WULSIN. La région concédée est l'espace compris entre le Kara-Su au sud, le Gurganrud au nord, la Mer Caspienne à l'ouest et la longitude du Cumbad-i Kabus à l'est. De plus, le Dr UPTON, pour le Metropolitan Museum de New York, a obtenu l'autorisation de fouiller un site sassanide voisin de Shiraz et communément appelé Takht-i Abu-Nasr.

En 1933, à Persépolis, le professeur HERZFELD a poursuivi ses travaux de dégagement des palais du Takht-i Djemshid. Les fouilles pratiquées à l'Apadana dit de Xerxès furent particulièrement fructueuses. On découvrit dans les angles antérieurs des documents de fondation qui font remonter à Darius Ier la construction du monument dont seul l'achèvement doit être désormais attribué à Xerxès. Sur la face du même édifice qui regarde la montagne, on dégagea un escalier monumental semblable à celui qui se trouve sur la face principale, et décoré de magnifiques bas-reliefs en parfait état de conservation. Des sondages ont été effectués à Istakhr en vue de fouilles ultérieures.

La Mission française a continué la prospection de la région de Suse et mit au jour de beaux vases d'albâtre et de bitume taillé datant du IIIe millénaire, ainsi que le contingent ordinaire de tablettes inscrites.

Les recherches du professeur ARNE ont abouti à des résultats analogues à ceux qu'avait obtenus le Dr WULSIN au Turang Tapa.

Dans le sud de la Perse, les études de Sir Aurel STEIN se sont poursuivies avec méthode.

Le Dr UPTON a entrepris l'exploration du site de Kasr Abu-Nasr. Le Dr SCHMIDT a terminé ses travaux de Damghan et a obtenu l'autorisation des fouilles de Reï, l'ancienne Rhagès, près de Téhéran.

M. GHIRSHMANN a fait durant le dernier mois de 1933 une campagne de fouilles pour le compte du Musée du Louvre. La première moitié de cette campagne a été consacrée à des travaux de reconnaissance dans la plaine d'Assad-Abad, au pied de l'Elvend, et à l'exploration de la région de Havé, dans le Luristan du Nord.

Dans la première région ont été trouvées des installations de l'époque musulmane avec pierres sculptées à inscriptions koufiques et de la céramique vernissée; de la céramique commune du Ier millénaire av. J.-C., et des tombes à céramique peinte du IIe millénaire av. J. C.

Dans la seconde, les sondages du Tapa Djamshidi ont donné des tombes construites en pierres, du IIe millénaire, avec céramique peinte monochrome et polychrome, bijoux en argent et en bronze, et armes en bronze.

La deuxième partie de la campagne s'est passée à Kashan où des travaux préliminaires ont établi la stratification du Tapa Sialk, dont certaines couches ne sont pas sans analogie avec celles des plus archaïques de Suse. Une tablette proto-élamite, des cylindres-cachets et une riche céramique peinte au décor animalier très varié, proviennent de cette colline, où la mission reprendra ses travaux en automne prochain.

DERNIERS TRAVAUX
DE LA DÉLÉGATION ARCHÉOLOGIQUE FRANÇAISE
EN AFGHANISTAN

De mai à fin août 1933, la mission archéologique française en Afghanistan composée de M. J. Hackin, conservateur du Musée Guimet, de Mme J. Hackin et de M. Jean Carl, architecte D. P. L. G., explora d'abord le site du Teppé Marendjan, à deux kilomètres au N.-E. de Kâbul et acheva ensuite la visite des dernières séries de grottes inconnues de la vallée de Bâmiyân. Elle poursuivait ainsi les travaux entrepris par les mêmes archéologues au cours de l'année 1930.

On attribuait jusqu'alors un rôle assez secondaire à la Kâbul bouddhique, et les vestiges qu'on y avait examinés n'avaient pas retenu l'attention des missions précédentes. Or les travaux exécutés au Teppé Marendjan révélèrent des restes importants d'un monastère bouddhique : un édifice rectangulaire construit en briques flanqué à chaque angle d'une tour de soutènement, et un stûpa en schiste. Au cours des fouilles, on trouva quelques monnaies kusâṇa, d'intéressants fragments de poteries à décor sassanide, et plusieurs statues en terre.

Le dégagement du mur ouest de l'édifice rectangulaire mit au jour une niche voûtée, creusée dans le mur primitif en briques de grandes dimensions, et qui avait été protégée par un mur de soutènement établi à une date postérieure par des bouddhistes également (Pl. XXXVII, *a*). La niche abritait une statue de Bodhisattva assis en méditation sous l'arbre sacré, figuré par la décoration peinte qui ornait le sommet et le fond de la niche. La statue entièrement peinte apparut dans un état de fraîcheur extraordinaire. Tandis que la tête coiffée d'un turban à cabochons appartient au type gréco-indien, le torse, d'une rare élégance, s'avère nettement indien par son canon élancé, la minceur de la taille et la perfection de son modelé. Un collier à cabochons, un pendentif formé de feuilles de lauriers stylisés et plusieurs bracelets constituent les parures de la divinité — la plante du pied droit est visible, l'autre pied est recouvert par le vêtement inférieur qui déborde en plis symétriquement ordonnés sur le socle dépourvu d'ornements. Une écharpe enroulée autour de l'avant-bras droit, recouvrant l'épaule et le bras gauche, masquait en partie l'auréole qui encadrait le Bodhisattva (Pl. XXXVII, *b*, *c*, *d*).

La fraîcheur de la polychromie donnait à la statue une fausse apparence de bonne conservation. Elle avait été vraisemblablement modelée sur place avec de la terre, puis étayée par une armature de bois. Celle-ci rongée par les insectes, témoignait de la fragilité de l'ensemble. M. Carl réussit alors l'opération délicate d'évider par derrière le corps de la statue et de la consolider en remplaçant le noyau de terre par un mélange de plâtre et de filasse renforcé par une armature de bois. On put ainsi retirer la statue de la niche où elle était vouée à une destruction certaine et la faire transporter



b



a



c



d



e

Kâbul, Teppé Marendjan : *a*, vue du stûpa en cours de dégagement ; au milieu, la niche abritant le Bodhisattva.
b, le Bodhisattva dans la niche. — *c* et *d*, tête et torse de la statue. — *e*, statuettes trouvées au pied du mur extérieur.

au Musée de Kâbul. L'œuvre qui présente un réel intérêt s'apparente aux productions d'Asie Centrale tant par la matière utilisée que par les détails techniques; mais elle s'avère infiniment supérieure par ses qualités artistiques.

Une cachette découverte à proximité de l'escalier qui accédait au toit-terrasse révéla douze monnaies d'or et quatre cent soixante-treize monnaies d'argent. Les monnaies d'or du type scyphate appartiennent à la série kusano-sassanide. Une seule est au nom de Varahan (inscription en onciale grecque), les onze autres monnaies, dont sept d'un type assez barbare, sont au nom de Kobad. Les monnaies d'argent sont au nom de Shapur II (310-379 A. D.), d'Ardeshir II (379-383 A. D.) et de Shapur III (383-388 A. D.). Leur style varie d'un dessin assez pur (Shapur II) à des représentations barbares. Ce riche trésor semble confirmer le fait que l'influence sassanide après le règne de Shapur III aurait subi un coup fatal tout au début du ve siècle (425 A. D.) du fait des Huns Hephtalites. Ceux-ci auraient détruit en partie le monastère du Teppé Marendjan (mur primitif et niche du Bodhisattva) dont des moines bouddhistes auraient relevé les ruines après le départ des envahisseurs (mur de soutènement).



Dans la vallée de Bāmiyān, les archéologues poursuivirent ensuite l'investigation des innombrables sanctuaires rupestres, restes des célèbres monastères bouddhiques qui prospérèrent du Ier au VIIIe siècle de notre ère jusqu'à l'arrivée des Musulmans. Ils abordèrent en premier lieu la zone d'effondrement située à l'est du Bouddha de 35 m., autour de la grotte G (visitée en 1930).

Le dégagement des grottes $G/_1$ et $G/_2$ fortement endommagées par la chute des blocs détachés du sommet de la falaise fut un travail long et pénible qui apporta peu d'éléments nouveaux, ces grottes se rattachant à des types d'architecture et de décoration déjà connues.

MM. Hackin et Carl s'attaquèrent ensuite à une série de grottes qu'aucun archéologue n'avait encore visitées; le groupe J et le groupe K (à égale distance du Bouddha de 53 m. et du Bouddha de 35 m.), composés d'une douzaine de grottes ménagées à des hauteurs variant de 25 à 40 m. Des effondrements « en façade » de la falaise les avaient privées de leurs moyens d'accès auxquels il fallut suppléer par des échelles de taille impressionnante.

Six grottes constituent le groupe J. Les grottes 1 et 3 sont voûtées en berceau. Les autres ont un plan carré et sont voûtées en coupole exceptionnellement aplatie. Celle-ci repose soit sur des pendentifs peu accentués (grottes 2 et 5), soit sur des doubleaux d'angle à larges voussures aménagées dans un tambour « débordant » (grotte 4). La découverte de ce dernier procédé de voûtement est particulièrement digne d'intérêt. L'étude de la couverture en coupole des grottes montre en effet une évolution très nette dont le type J/4 serait le terme, se classant chronologiquement après la grotte G (où les doubleaux sont pris dans la coupole) et la salle de réunion A (où les doubleaux sont pris dans le tambour, mais où la coupole ne déborde pas encore).

Un nombre assez considérable de fragments de manuscrits sur écorce (un seul feuillet est sur papier) fut recueilli dans les grottes J/6 et G/2. On y a reconnu les différents types d'écritures découverts dans la grotte G et déjà étudiés par M. Sylvain Lévi.



FIG. 1
Bodhisattva kusâṇo-sassanide, Bâmiyân.

On entreprit de décaper les parois de ces grottes qui avaient été recouvertes d'une couche d'enduit ou de torchis. C'est ainsi qu'on mit au jour les peintures dont les moines bouddhistes avaient pieusement décoré leurs sanctuaires. Si plusieurs de ces fresques avaient subi de graves mutilations dues aux envahisseurs musulmans, les grottes 1, 2, 4 du groupe J, la grotte 3 du groupe K constituaient chacune un ensemble d'une admirable richesse décorative. L'enduit qui les dissimulait avait été un bon agent de conservation des couleurs qui, révélées à la lumière apparurent dans un état de fraîcheur surprenant. L'examen des peintures montre un souci très net de la composition, qui commande l'agencement des différents motifs, personnages ou accessoires, disposés selon des principes stricts d'équilibre et de symétrie. Il faut noter tout particulièrement, dans la décoration des coupoles, la prédilection pour un certain procédé de groupement qui consiste à inscrire dans un large cercle : au centre, une divinité de grandes dimensions et, tout autour, bordant la circonférence, de nombreux petits Bouddhas assis. Une telle composition se voit dans la grotte J/1 où seize images de Bouddha sont groupés dans un cercle encadrant un grand Bouddha central. Dans la grotte J/2, au centre de la coupole, trône Maitreya assis, tenant le flacon, entouré de neuf petits Bouddhas dont les auréoles sont reliées entre elles par des rubans (le tout se détachant sur un fond d'un bleu intense). C'est surtout dans le groupe K (composé de six grottes voûtées en berceau où seule la grotte 3 présente un réel intérêt) que ce dispositif semble avoir été spécialement en faveur. Il rappelle de très près le décor du sanctuaire aux peintures de la vallée de Kakrak, dit du type « maṇḍala », constituant ainsi un lien entre le style des peintures des deux vallées voisines. Quatre grands cercles disposés tangentiellement contenant chacun un Bouddha central et six Bouddhas assistants, encadrent un Maitreya qui tient le flacon. Le Bodhisattva porte un diadème à trois croissants et trois disques, semblable à la coiffure du Roi Chasseur de Kakrak et du Bouddha paré de la niche du

Bouddha de 53 m. De chaque côté de la tête deux rubans flottants s'étalent symétriquement. Ce personnage constitue pour M. Hackin l'exemple typique du style qu'il qualifie de kuṣâno-sassanide (fig. 1).

On ne doit pas seulement à l'Iran sassanide des détails de parure (diadème à triple croissants, rubans flottants) et des attitudes (personnage assis, les jambes croisées) mais il semble encore que les moines de cette région aient reçu de l'Iran une certaine influence dogmatique. Le fait que Maitreya commande au centre de ces ensembles complexes de peintures religieuses a acquis une importance capitale depuis que M. Przyluski a clairement démontré que « Maitreya est le Messie iranien Mithra transposé dans l'eschatologie bouddhique » (1).

A côté de ces coupoles savamment organisées, la décoration peinte des corniches, des tambours et des parois des sanctuaires consiste en général en séries de Bouddhas assis de face ou de trois-quarts où s'intercalent parfois des représentations de stûpas enrubannés. On voit peu de scènes, si ce n'est des Parinirvâṇa. Dans la grotte K/3, à droite et à gauche du Bouddha couché, le dieu solaire et le dieu lunaire trônent sur des chars et de nombreux assistants lèvent le bras droit : ce geste se retrouve dans les scènes de Parinirvâṇa à Kïzïl et Kumtura en Asie Centrale.

Une étude d'ensemble de ces diverses fresques montre l'habileté profonde de ces peintres à qui les règles austères du bouddhisme hînayâniste ne laissaient qu'un nombre très réduit de thèmes iconographiques. Ils réussirent cependant à donner à leurs compositions, malgré l'absence de toute fantaisie, malgré la répétition infinie, malgré encore la rigidité des cadres qui les ordonnent, un sentiment décoratif d'une puissance tout à fait remarquable.

ODETTE BRUHL.

(1) J. PRZYLUSKI. *Un dieu iranien dans l'Inde.* Rocznik Orjentalistyczny, Tome VII (1929-30), p. 9.

COMPTES RENDUS

BIBLIOGRAPHIE

J. HACKIN, *L'Œuvre de la Délégation française en Afghanistan.* 1922-1932. T. I. *Archéologie bouddhique.* (Conférences faites à la Maison Franco-Japonaise (novembre 1932-janvier 1933). Un volume in-8°, 89 pages; Index, bibliographie, 60 reprod. phototyp. Sans indic. de prix. Maison Franco-Japonaise, Tôkyô, 1933.

Tableau d'ensemble de dix ans de travaux archéologiques en Afghanistan, cet ouvrage expose l'importante contribution apportée par la Délégation française à la connaissance de l'art bouddhique. C'est en 1922 seulement que commence, grâce à l'accord intervenu entre le gouvernement français et l'émir Amanullah Khan, l'exploration méthodique des sanctuaires gréco-bouddhiques demeurés sous le sol afghan.

Empruntant l'itinéraire du pèlerin Hiuan-tsang (VII[e] s. ap. J.-C.), M. Foucher, chef de la délégation, reconnaît successivement les centres bouddhiques suivants : Haḍḍa (près Jelalabad), Begrâm (près Kâbul), Bourdj-i-abdola, Bâmiyân, Balkh. Puis les sites reconnus sont prospectés au cours d'une série de campagnes de fouilles, échelonnées de 1922 à 1932.

En 1923, M. et M[me] Godard visitent Haḍḍa, la Kâbul bouddhique et Bâmiyân; en 1924, M. Hackin, après avoir étudié les peintures de Bâmiyân et celles de Dokhtar-i-Nôshirwân, reconnaît une partie de l'itinéraire de Hiuan-tsang (dans la région de Balkh-Oxus et Balkh Dara-yussuf) puis en liaison avec M. Jouveau-Dubreuil, exécute des fouilles à Pâitâvâ (Kâpiça). De 1925 à 1928, M. M. Foucher et Barthoux font une reconnaissance dans l'ancien Lampaka, des sondages à Begrâm, des fouilles à Haḍḍa, et une série de reconnaissances vers le Katagan et le Badakšan. Cependant, en 1930, une nouvelle exploration Hackin-Carl continue et complète la prospection de M. Godard à Bâmiyân et à Kakrak. Enfin de 1930 à 1931, M. Barthoux effectue des reconnaissances dans la vallée du Kunar et dans le sud et le sud-ouest de l'Afghanistan.

Deux faits principaux dominent l'histoire archéologique de l'Afghanistan : l'introduction du bouddhisme indien adoptant pour son iconographie les formules de l'art hellénistique (formules apportées par les dynastes grecs au III[e] s. av. J.-C., et perpétuées sous les Kuṣâṇas hellénisés); introduction de l'art iranien avec la suzeraineté effective des dynasties perses sassanides au IV[e]-VII[e] s. ap. J.-C. Cette double influence permet d'établir une distinction entre les sites explorés. D'une part, ceux où l'influence de l'hellénisme domine (à Haḍḍa, Kâbul, Pâitâvâ, Begrâm), d'autre part, ceux où l'apport iranien se révèle prépondérant (Bâmiyân, Dokhtar-i-Nôshirwân). Il reste entendu toutefois, que, partout où il s'agit de monuments bouddhiques, l'élément indien demeure fondamental; qu'il s'y joint un apport barbare dont l'évolution pleine de promesses fut arrêtée par la destruction des sanctuaires bouddhiques.

L'influence hellénistique. — C'est dans la décoration de stuc qui orne les monastères et les stûpas de Haḍḍa que se révèle avec le plus de bonheur le compromis gréco-bouddhique; nous constatons l'adoption des formules d'art hellénistique, et dans l'iconographie (Bouddhas drapés à la grecque, génie aux fleurs), et dans le traitement de la figure humaine (représentation des divers âges de la vie), et dans le décor architectural (pilastres, chapiteaux). Il semble en revanche qu'il faille attribuer à l'apport barbare les figures de démons assaillants du Bouddha.

Mais si les stucs de Haḍḍa prouvent l'heureuse assimilation des procédés hellénistiques, les statues de schiste de Pâitâvâ témoignent de leur rapide décadence; n'était leur draperie à la grecque, rien ne trahirait leur lointaine ascendance classique.

Influence iranienne. — Bâmiyân tient dans



CARTE N° I

TRAVAUX ARCHÉOLOGIQUES EN PERSE ET EN AFGHANISTAN

l'art iranien au service du bouddhisme, une place analogue à celle de Haḍḍa dans l'art gréco-bouddhique. Situé au centre de l'Hindu-Kush, ce site conserve des sanctuaires, annexes de monastères, creusés dans la falaise. Ces grottes entourent des statues colossales de Bouddhas placées dans des niches; grottes et niches sont décorées de peintures, mais, dans les grottes, un décor sculpté tent à s'y substituer. Tant dans la peinture que dans la sculpture et l'architecture, les motifs iraniens abondent (divinité lunaire et donateurs en costume sassanide, chapiteaux à protomés d'animaux, fûts de colonnes enrubannés, animaux stylisés... etc...).

Plus purement iraniennes encore apparaissent les peintures de Dokhtar-i-nôshirwân, commande sassanide exécutée vraisemblablement par des artisans de Bâmiyân.

Il ne suffisait pas à la délégation française de chercher à démêler les apports si complexes de l'art bouddhique en Afghanistan, elle tenta encore de retrouver son origine. En se basant sur les récits des historiens d'Alexandre, on avait longtemps pensé retrouver à Balkh d'importants vestiges archéologiques; il n'en a rien été. Construits en matériaux peu durables (briques crues), les stûpas retrouvés ne recèlent aucune sculpture; il semble donc que ce soit non pas en Bactriane mais dans les régions protégées des invasions barbares par la barrière de l'Hindu-Kush, que l'art gréco-bouddhique a pu se développer et s'épanouir.

C'est sur cette conclusion que s'achève l'exposé de l'œuvre de la délégation française en Afghanistan, œuvre importante par la valeur artistique des documents découverts, mais plus encore par la contribution qu'elle apporte à l'histoire de cette région, pénétrée d'influences iraniennes, à l'étude de l'iconographie bouddhique, à la connaissance des transformations dernières de l'hellénisme oriental.

M. Hébert.

J. Barthoux. *Stûpas et Sites.* (Mémoires de la Délégation Archéologique Française en Afghanistan, tome I.) — Un vol. in-4°, 200 pp., carte, plans, dessins, planches en héliotypie; 300 fr. Van Oest, Paris, 1933.

C'est le premier volume de la série consacrée par M. Barthoux à la description des fouilles de Haḍḍa. Le tome III paru antérieurement était un album des sculptures; celui-ci est une étude architecturale et topographique des stûpas, accompagné d'une carte de la région, de géométraux cotés et de nombreux dessins.

Situé à 8 kilomètres au sud de Jelâlâbâd, Haḍḍa présente une importance capitale pour l'étude de l'art gréco-bouddhique : ce lieu fut en effet pendant plusieurs siècles (env. IIIe-VIe s.) un important centre monastique et un lieu de pèlerinage renommé, ainsi qu'en témoignent les relations des pèlerins chinois Fa-hien (Ve s.) et Hiuan-tsang (VIIe s.). La région de Haḍḍa comprend une zone désertique et un plateau oblong situé au S.-O. du village actuel. Les sites bouddhiques sont en lisière de ce plateau : au sud, Bagh Gaï, à l'ouest Gar Nao, à l'est Tapa-Kalan, Tapa-i-Kafariha; au nord du village, Deh Ghoundi, Chakil-i-Ghoundi, enfin, au-delà du Tchapriar, Pratès.

C'est à la mission française en Afghanistan qu'il était réservé de prospecter ces sites; si l'on excepte les quelques sondages effectués par Ch. Masson en 1832 et W. Simpson en 1879, aucune recherche véritable n'avait été entreprise jusqu'en 1923. A cette époque MM. Foucher et Godard exécutent quelques sondages, suivis d'une véritable campagne de fouilles engagée par M. Barthoux de 1926 à 1928.

I. — *Le site bouddhique*. Parmi les édifices, l'auteur distingue tout d'abord les enceintes et le stûpa.

Les enceintes présentent à Bagh Gaï et à Gar Nao des traits de ressemblance avec le fortin syrien ou *hydreuma* pourvu de tours d'angle et d'habitations adossées. Celles qui entourent les stûpas ont, au centre, le monument principal entouré d'édifices de moindres dimensions. Autour de l'enceinte s'élèvent des chapelles ouvertes et des chambres carrées, souvent décorées de peintures ou de sculptures, et protégeant un stûpa. Au pied des murs sont érigés des Bouddhas en marche (Tapa Kalan). Au dehors des murailles il existe souvent d'autres stûpas ou des chambres isolées (Tapa Kalan, Tapa-i-Kafariha).

La forme la plus fréquente du stûpa comprend deux corps carrés superposés, puis deux corps cylindriques; chaque élément comprend une base, le corps proprement dit, l'entablement; l'ensemble est couronné par un dôme.

L'auteur passe ensuite en revue les divers éléments architecturaux qui constituent le corps de ce monument ou contribuent à sa décoration : pilastres surmontés de chapiteaux, le plus souvent du type indo-corinthien, corbeaux, modillons de formes

variées, etc. Entre les pilastres sont placés les Bouddhas assis ou debout, qu'abritent parfois des arcatures.

Après avoir étudié l'appareil des édifices, l'importance de la décoration peinte, la technique de la sculpture, l'auteur cherche à établir une chronologie des monuments : l'emploi de la brique, puis du schiste, précède celui des moellons et de la pierre de taille, de même que le revêtement de stuc et son décor modelé semblent succéder à l'enduit de chaux et au décor peint. Les formes deviennent progressivement plus élancées et plus complexes. Les stûpas du Tapa Kalan offrent des exemples de ces diverses techniques.

Il ne semble malheureusement pas que les monnaies découvertes à Haḍḍa, non plus que les fragments de manuscrits, permettent aucune datation plus précise. L'examen du contenu des stûpas n'a pu fournir aucune certitude sur leur destination funéraire, puisque la moitié seulement des édifices fouillés recélaient des jarres contenant des ossements, jarres qui furent trouvées également en dehors d'eux.

II. *L'examen des sites*. L'auteur regroupe ensuite les monuments dans leur site, suivant leur plan d'ensemble. Rappelons seulement que ces groupes sont conçus selon une même directrice; le stûpa principal entouré de stûpas secondaires protégés par une enceinte. Cette unité de l'ensemble n'exclut pas la variété dans la disposition des édifices, à la faveur de l'absence d'orientation des stûpas.

L'étude des monuments de Haḍḍa, appuyée maintenant sur une solide base documentaire, n'en demeure pas moins complexe. En effet, si nombre d'éléments décoratifs, voire iconographiques, sont d'origine classique (pilastres, statues drapées, génie aux fleurs, divinité coiffée d'une tour) ils demeurent associés à une architecture qui paraît presque exclusivement hindoue (forme du stûpa avec ou sans piédestal, galerie — au Tapa-i-Kafariha — arcature indienne).

En outre, comparé à celui de Bâmiyân, l'art de Haḍḍa révèle des caractères essentiellement différents : rareté des influences perses, présence des scènes de la légende bouddhique (Grand Départ, assaut de Marâ, Bouddha sur le Nâga, attaque d'Añgulimâla...), technique de la peinture presque monochrome. La perfection des stucs s'oppose à la maladresse des schistes. M. Barthoux explique ce fait en attribuant aux seconds une origine exclusivement indienne, mais le problème demeure non résolu. Un autre problème est l'existence simultanée aux mêmes sites (Tapa Kalan) de sculptures toutes proches des modèles hellénistiques (têtes de génies) et de sculptures très évoluées (démons).

Mais si l'ouvrage de M. Barthoux ne peut apporter de réponse à tant de questions, il nous offre en revanche une documentation abondante et précise qu'un dernier volume doit venir compléter.

M. Hébert.

J. Hackin, avec la collaboration de J. Carl. *Nouvelles Recherches archéologiques à Bâmiyân.* (Mémoires de la Délégation archéologique française en Afghanistan, t. III.) Un vol. in-4°. VI + 92 pp. 84 pl. h. t. en héliotypie et en couleurs. 12 fig. dans le texte; 300 frs. — Éditions d'Art et d'Histoire, 3, rue du Petit-Pont, Paris. 1933.

Le présent ouvrage est le compte rendu des recherches fructueuses entreprises dans la région de Bâmiyân, de mai à septembre 1930, par M. Hackin assisté de MM. Carl et Bacquet.

La vallée de Bâmiyân, située à 150 kms à l'ouest-nord-ouest de la vallée de Kâbul, est limitée au nord par une falaise. Dans cette falaise ont été sculptées des statues colossales de Bouddhas assis ou debout, autour desquels s'ordonne un ensemble de grottes artificielles, salles d'assemblées et sanctuaires étagés, annexes de monastères bouddhiques aujourd'hui disparus. Ce site a déjà donné lieu à une première prospection dont les résultats sont consignés dans le tome II de cette même publication, par M. et Mme Godard et M. J. Hackin (*Les Antiquités bouddhiques de Bâmiyân*; compte rendu dans *R. A. A.*, IV, 3, p. 133 sqq. et 4, p. 204 sqq.).

Les *Nouvelles Recherches archéologiques de Bâmiyân* continuent et complètent cet ouvrage en reprenant l'étude qu'une première exploration n'avait pu qu'ébaucher. A l'examen détaillé des grottes ayant déjà fait l'objet de cette exploration, groupes A, C, D, (autour du Bouddha de 35 m.), I, niche du Bouddha de 53 m., et grottes I et III, VI à XI, succède l'étude des grottes demeurées inconnues jusqu'en 1930 (Groupe F, grotte II, IV et V, Groupe XII) suivie elle-même du compte rendu des fouilles effectuées à cette date (groupe G à l'est du Bouddha de 35 m.) La description détaillée des peintures de Kakrak est jointe à ces trois chapitres, puis un inventaire des objets trouvés au cours des fouilles et déposés au Musée de Kâbul et au Musée Guimet.

Une sixième partie donne, avec une chronologie des monuments, les conclusions de l'auteur.

Nous résumons ces conclusions en envisageant successivement : les grottes de Bâmiyân, architecture et décor; les sanctuaires de Kakrak.

Bâmiyân. — Le plan type d'un étage de grottes comprend essentiellement, un vestibule, une salle de réunion, un sanctuaire. Les sanctuaires carrés ou polygonaux sont couverts soit d'une coupole sur doubleaux d'angle formant trompes, soit d'un plafond de fausses poutres en encorbellement; le premier mode de couverture, iranien d'origine, couvre la majorité des grottes les plus anciennes (Groupe G, sanctuaire du Groupe A.). Murs et plafonds ou coupole sont souvent revêtus d'une décoration peinte; il s'y allie, dans une proportion croissante, un décor sculpté qui va du relief léger à la ronde bosse. Tout d'abord, peinture et sculpture s'équilibrent heureusement (Groupe C), puis la sculpture envahit tout le mur et enfin la voûte elle-même, prenant le pas définitivement sur le décor peint (sanctuaire du groupe D. Groupe F. Coupole de la grotte XI).

L'ordonnance décorative la plus fréquente comporte une ou plusieurs zones superposées, décorées de Bouddhas et de Bodhisattvas nimbés et auréolés, peints, puis sculptés : nimbes et auréoles peints subsistent longtemps (Groupe C). Les statues s'inscrivent dans des niches ou se placent sous des arcatures de forme simple ou trilobée.

Le style des éléments décoratifs, des costumes et des types est infiniment complexe : apport hellénistique, presque sans mélanges, dans les grottes les plus anciennes (yaksas, têtes des Bouddhas des grottes G); apport indien, à la fois iconographique et stylistique (type indien de danseuses du Ballet-concert groupe de grottes I); analogie avec l'Asie Centrale (Bouddhas parés), mais surtout, apport iranien.

Conséquence de l'influence politique sassanide, l'apport iranien prend, à partir du ve siècle, une importance sans cesse croissante. Des motifs décoratifs tels que fûts de colonnes et vases enrubannés chapiteaux à protomés d'animaux, médaillons ou sculptures représentant des animaux stylisés, coiffures, costumes et parures sassanides, en sont autant d'exemples. Citons parmi les grottes ou l'influence iranienne est le plus sensible : le groupe D (les médaillons peints du plafond du vestibule); la grotte XI, où un plafond sculpté, décoré d'hexagones, de triangles et de losanges avec de curieux personnages au bonnet conique, s'apparente à celui du temple d'Atargatis à Baalbek, nouvel exemple de la pénétration des influences proche-Orientales.

Les éléments divers analysés au cours de l'ouvrage : architecture des grottes, ordonnance décorative, décor peint ou sculpté, matériel décoratif permettent, semble-t-il de dater comme suit les principales grottes de Bâmiyân : groupe G : IIIe s. après J.-C.; groupe D : moitié du IVe s.; groupe F : milieu Ve s.; grotte V, Grotte XI : VIe s., début du VIIe s.

Kakrak. — Situé dans une vallée tributaire de celle de Bâmiyân, le groupe de Kakrak tout proche par sa date (Ve s.) des grottes déjà étudiées, s'en distingue cependant par l'absence totale de décor sculpté et le style de sa décoration. Celle-ci consiste en médaillons circulaires tangents les uns aux autres et couvrant entièrement les murs et les voûtes des sanctuaires. Ces médaillons contiennent des personnages, généralement des Bouddhas de type indien. Cependant là encore se retrouvent les influences sassanides mais mêlées d'influences barbares et le personnage dit « Le Roi Chasseur » par l'analogie qu'il présente avec une monnaie kušâno-sassanide, provenant de Ghazni en est un exemple frappant.

Ainsi considéré dans son ensemble, l'art de Bâmiyân est un art composite, échelonné sur un long espace de temps (IIIe-VIIe siècle). Son architecture témoigne d'emprunts iraniens, gandhâriens et indiens; sa technique décorative évolue de la peinture à la sculpture; ses thèmes décoratifs sont empruntés à l'Orient hellénisé, à l'Inde, à l'Asie Centrale, mais surtout à l'Iran sassanide. C'est cette influence sassanide massive associée au bouddhisme qui a permis de qualifier l'art de Bâmiyân d'art irano-bouddhique.

M. HÉBERT.

Laurence BINYON, J. W. S. WILKINSON and Basil GRAY, *Persian Miniature Painting, including a critical and descriptive Catalogue of the Miniatures exhibited at Burlington House, January-March* 1931. Gr. in-4°. Rel. toile angl. Pp. I n. ch. + XIV + 212 pp. CXIII pl. (en zincographie), dont 14 en couleurs (deux planches doubles). London, Oxford University Press, Humphrey Milford, 1933.

La miniature fut une des branches de l'art persan les mieux représentées à l'Exposition de 1931, à Londres. Les nombreuses peintures, illustrant des manuscrits ou exécutées sur des feuillets séparés, qui figuraient au Burlington House, constituaient un ensemble des plus précieux, surpassant en richesse et en variété ceux, pourtant très importants, des expositions de Munich (1910) et de Paris (1912).

Cet abondante documentation, inédite en majeure partie, a servi de base à l'ouvrage de MM. Binyon, Wilkinson et Gray qui réunit à un catalogue descriptif, dressé avec soin, une étude substantielle sur l'ensemble de la peinture persane. Les diverses écoles, mésopotamienne, mongole, tīmūride et ṣafavide, qui se partagent l'art iranien du XIIIe au XVIIIe siècle, font l'objet d'un exposé systématique divisé en chapitres, dont chacun est suivi de la partie correspondante du catalogue, ce qui permet au lecteur de contrôler sur des documents mis à sa portée immédiate l'exactitude des faits énoncés.

L'importance des problèmes esthétiques soulevés, la finesse des solutions, jointes à une grande érudition historique ainsi qu'à une connaissance approfondie de la littérature du sujet, la netteté du plan et la limpidité de l'exposé, doivent être comptées parmi les mérites, et non des moindres, de l'ouvrage. Contribution de premier ordre à l'étude de la peinture persane, le *Persian Miniature Painting* peut être placé à côté des ouvrages les meilleurs traitant ce sujet, comme, par exemple, ceux de Martin, de Schulz, de Marteau et Vever. Indispensable au spécialiste, il est, pour l'amateur, d'une lecture aussi attrayante qu'instructive.

L'introduction qui précède l'ouvrage contient l'analyse de la conception artistique persane, si différente de celles de l'Occident, à partir de la Renaissance, et de l'Extrême-Orient. Il est aisé de reconnaître dans ces lignes, évoquant avec maîtrise les images enchantées que créa au cours des siècles le génie persan, le *šīrīn ḳalam* de L. Binyon, le poète et l'esthéticien raffiné. Les chapitres consacrés aux écoles mésopotamienne et mongole sont dus à l'érudition de B. Gray, tandis que ceux qui traitent des arts tīmūride et ṣafavide appartiennent à J. W. S. Wilkinson, le savant éditeur des *Anwār-i Suhailī* et du *Šāh-nāmah*.

Un travail d'une telle envergure se prête assurément à la critique dans les détails. Les remarques peu nombreuses et d'ordre secondaire que nous aurons à faire, loin de diminuer notre haute appréciation de l'ouvrage, ne sauront que prouver l'attention avec laquelle nous l'avons étudié.

Nous ne pouvons accepter l'affirmation que le style mésopotamien „naturaliste" dérive des dessins à l'encre, égyptiens, du IXe siècle (p. 21). Il serait prématuré de tirer des conclusions aussi décisives de ces fragments insignifiants. En tous cas, il ne saurait être question de « dérivation ». Le rôle de la tradition hellénistique dans la formation de l'école mésopotamienne est également exagéré. La survivance de réminiscences de l'antiquité classique dans cette école ne présente aucun doute, mais les auteurs ont tort de lui accorder, à l'exemple de M. Blochet, une situation prépondérante dans un art qui doit toute sa sève au génie iranien (v. pp. 13, 21, 39, 58). Le « naturalisme impressionniste » de l'école mésopotamienne (que nous préférons appeler école iranienne pré-mongole) puise ses sources non dans les survivances de l'art hellénistique, mais dans de très vieilles traditions asiatiques. On le retrouve, déjà, dans les bas-reliefs de Tāḳ-i Būstān, au VIIe siècle.

De même, les formules qui modifient d'accord avec la tendance décorative les divers éléments du paysage, sont loin d'être « le signe d'une imagination affaiblie » (p. 23). Leur variété extraordinaire constitue la meilleure preuve de l'esprit inventeur d'un art conscient; de ses aspirations et maître de ses moyens. Ce caractère original et spontané de l'école mésopotamienne, mis en valeur par M. E. de Lorey dans son excellent article *L'école de Bagdad* (*Gaz. des B.-A.*, juillet 1933) a, malheureusement, échappé aux auteurs du *Persian Miniature Painting* qui ont adopté la théorie caduque de M. Blochet, selon laquelle les origines de l'art mésopotamien seraient à rechercher dans l'Orient hellénistique.

L'appréciation des images des *Manāfi' al-Ḥayawān* d'Ibn Bakhtišū' du British Museum (Or. 2784), comme « production ultime d'un naturalisme hellénistique usé », résulte de ce point de vue. Il nous semble, au contraire, que leur hardie et splendide stylisation, d'un esprit nettement sāsānide, est une preuve de la vitalité et de la continuité de la tradition artistique iranienne.

Les manuscrits suivants nous paraissent inexactement définis, en ce qui concerne les images. Ainsi celles d'un *al-Athār al-Bāḳiyah* d'al-Bīrūnī, daté de 707 AH. (1307), doivent être placées parmi les œuvres de l'école mongole et non parmi les peintures mésopotamiennes. En dehors des éléments

anciens, elles témoignent d'apports nouveaux, très nombreux, qui leur communiquent un cachet particulier, incontestablement mongol.

Les auteurs observent avec raison que les peintures du *Kitāb-i Samak 'Ayyār* (N° 17) ressemblent à celles du *Šāh-nāmah* de Stamboul (N° 23), daté de 731 A. H. (1330), mais n'arrivent pas à la conclusion que cette similarité impose, c'est-à-dire, qu'elles sont contemporaines. Le fait qu'ils considèrent le manuscrit comme étant de 1200 A.D., donne lieu au lecteur de croire que ses illustrations sont de la même époque, ce qui est inexact.

Il serait risqué de déduire d'une certaine ressemblance existant entre la décoration des édifices représentés dans le *Šāh-nāmah* de Demotte et celle du mausolée d'Uljaytū, construit en 1318, que ce manuscrit aurait été illustré entre 1320 et 1330. Les peintures de ce *Šāh-nāmah* diffèrent sensiblement de celles du *Jāmi'at-Tawārikh*, de Rašīd ad-Dīn, daté 707-714 A. H. (1306-1314), d'Édimbourg et de Londres. Pour expliquer cette évolution, une période de trois lustres serait insuffisante. Quelques dizaines d'années furent, sans doute, nécessaires pour amener une pareille transformation. On ne peut donc placer leur exécution avant le milieu du XIVe siècle.

Les images du *Kalīlah wa Dimnah* (N° 16), ainsi que celles du *Bestiaire* (N° 18), appartiennent bien au XIVe siècle. Leur style, qui a déjà subi les influences mongoles, le prouve suffisamment. Nous ne trouvons pas de raisons suffisantes pour situer au début du XIVe siècle les illustrations du *Šāh-nāmah* (N° 22), daté 753 A. H. (1352). Une des peintures est encadrée d'une bordure dans le style seljuk, mais c'est là un argument peu probant, vu que les motifs ornementaux continuent à être en usage longtemps après leur invention. L'indication que l'influence mongole y est moins prononcée que dans le *Šāh-nāmah* daté de 731 A. H. (1330), N° 23, prouve son origine plus tardive, car l'influence mongole, très forte au début du XIVe siècle, diminue considérablement vers le milieu de ce siècle sous la poussée des traditions autochtones renaissantes. Le petit *Šāh-nāmah* (Nos 19 et 20) que M. Blochet place au début du XIIIe siècle (vers 1206) est ramené dans le présent ouvrage au début du XIVe siècle. Nous sommes tentés de reculer sa date de quelques décades encore, vers la moitié du XIVe. Signalons, également, que les peintures d'un manuscrit de Rašīd ad-dīn (N° 28) qui datent, soi-disant, de 1318 A. D., sont nettement tīmūrides, à en juger par celle qui est reproduite planche XXIV, *b*.

Si nous ne sommes pas entièrement d'accord avec les auteurs du *Persian Miniature Painting* sur les peintures que nous venons de citer, nous partageons leur opinion en ce qui concerne une série de manuscrits bien connus, mais inexactement datés par M. Blochet. Citons, en premier lieu, l'*Histoire des Mongols* de Rašīd ad-Dīn (Bibl. Nat., suppl. pers. 1113). M. Blochet s'efforce de démontrer (cf. *Les Peintures des Manuscrits orientaux de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1914, pp. 263-70) que ce manuscrit aurait été illustré dans les ateliers de Rašīd ad-Dīn, au début du XIVe siècle. La critique judicieuse des auteurs anglais (p. 35), qui ne laisse rien subsister de son argumentation, ramène les peintures en question à l'époque tīmūride. Grâce à cette mise au point, une conception qui faussait l'idée de l'évolution de l'art iranien se trouve définitivement écartée. Également importante est la constatation que les images de *Kalīlah wa Dimnah* de la Collection Marteau, actuellement à la Bibliothèque Nationale, ne peuvent pas dater du milieu du XIIIe, comme l'affirme M. Blochet, mais sont du XIVe siècle (pp. 39-40).

Les chapitres consacrés à l'époque tīmūride (XVe siècle) appartiennent aux mieux documentés de l'ouvrage. Notons, en passant, que les auteurs savent évoquer, avec un vrai talent d'artistes, le milieu pittoresque qui donna naissance à cet art enchanteur qui fut la peinture tīmūride. On remarquera, par exemple, le tableau délicat qu'ils tracent de Herāt, au XVe siècle, sous le règne de Sulṭān Ḥoseīn Bayḳarā, ce Médicis musulman qui gouverna la Florence du monde iranien (v. pp. 80-81).

L'étude des œuvres de Behzād accuse des progrès réels dans le *Persian Miniature Painting*. Les auteurs prennent comme point de départ de leur examen critique les quatre peintures signées du *Būstān* de Sa'dī, daté de 893 A. H. (1488), au Musée du Caire. Ces images splendides, dont l'authenticité n'inspire aucun doute, permettent de nous faire une idée du style de Behzād, dans sa pleine floraison, et donnent, en même temps, une base solide à l'étude comparée des œuvres du maître. Cette méthode permet aux auteurs de rejeter, comme apocryphes, un bon nombre de peintures attribuées par la légende à Behzād, comme, par exemple, les images du *Būstān* (N° 77), de la collection Chester Beatty, le portrait de Šaibāni Khān et le *Chameau*

et son Gardien, de la collection Sakisian, le portrait de Sulṭān Ḥosein Bayḳarā, de la collection Cartier, etc., etc...

L'attribution à Behzād de la peinture, non signée, représentant Hoseīn Baykarā avec son harem, dans un jardin (pl. LXVII, à noter le soleil ajouté plus tard), nous paraît judicieuse. Par contre, nous ne saurions reconnaître la main du maître dans la décoration marginale figurant des oiseaux des *Gazal* d'Amīr Šāhī (Bibl. Nat., suppl. pers. 1955), attribution faite par M. Blochet et acceptée par les auteurs. Cette décoration « aux oiseaux » nous paraît appartenir à l'école moghole de Jahāngīr, du début du XVIIᵉ siècle. Le célèbre dessin représentant, soi-disant, le jeune Šhāh Ṭahmāsp dans le feuillage d'un arbre (Musée du Louvre, Nº 7124), n'a rien de behzādien et atteste, plutôt, des affinités marquées avec les œuvres de Sulṭān Moḥammad. Le *ḫamsah* (Nº 131 et p. 114) peut inspirer des doutes en ce qui concerne son appartenance à Behzād. Les auteurs comparent cette peinture avec une autre, d'un *Khamsah* d'Amīr Khosrau (Nº 78 et p. 88), et les trouvent ressemblantes. Or, ils avaient déjà reconnu (p. 88), que les images de ce manuscrit n'appartiennent pas au maître. Le portrait de 'Abd Allāh Hātifī (Nº 123), de facture médiocre, ne rappelle en rien la manière de Behzād.

Le *Persian Miniature Painting* nous donne les reproductions de deux magnifiques peintures de 'Abd aṣ-Ṣamad, l'un des maîtres persans les plus célèbres de la cour des Grands Moghols (Nᵒˢ 230 et 231). Notons à ce sujet que les auteurs acceptent l'attribution au maître d'un dessin figurant l'arrestation de Šāh Abu'l Ma'ālī par Ṭuluḳ Khān Ḳūchī, en 1556 (v. P. Brown, *Indian Painting under the Mughals*, pl. VIII, fig. 2). Il nous semble, au contraire, que le dessin en question n'appartient ni au maître ni à son époque. Une autre peinture (Nº 232) a été tellement repeinte dans sa partie supérieure qu'il est difficile d'y reconnaître une œuvre de 'Abd aṣ-Ṣamad. On ne peut lui attribuer non plus *Un cheval conduit par un serviteur* (Nº 229), qui est de l'école de Šāh Jahān. Le portrait de Moḥammad II, de Turquie, nous paraît dater non de 1550 A.D., mais au moins d'un siècle plus tard.

Le dernier chapitre du *Persian Miniature Painting* contient un résumé substantiel du problème de Reḍā. Doit-on attribuer à un ou à plusieurs artistes les œuvres signées Reḍa, Āḳā Reḍā, Reḍā-yi 'Abbāsī, qui nous sont parvenues en si grand nombre ? Sans s'engager sur le fond du problème, les auteurs indiquent avec raison que tous ces dessins témoignent fréquemment de grandes différences stylistiques qui préviennent contre leur attribution à un seul artiste.

Telles sont les observations que nous a suggérées la lecture de ce beau livre, d'une présentation typographique impeccable. Nous tenons à le recommander tout particulièrement à l'attention des lecteurs français, comme l'ouvrage le plus érudit et le plus complet qui ait paru sur la peinture persane.

IVAN STCHOUKINE.

Bibliographie japonaise

Sous cette rubrique, nous nous proposons de donner les références des travaux japonais concernant les arts de l'Extrême Orient, en prenant les principaux périodiques année par année. Ces périodiques se trouvent à la Bibliothèque du Musée Guimet. Les illustrations sont abondantes et de qualité inégale ; nous ne mentionnerons que celles qui ont une particulière valeur documentaire. Nous nous réservons d'analyser plus en détail certains articles dans la R.A.A. Par contre, nous laisserons de côté certains périodiques très connus, comme Kokka, *dont le sommaire en anglais est suffisamment explicite.*

BIJUTSU KENKYŪ (1932)

Revue d'études sur les beaux arts, publiée par l'Institut d'Études des Beaux-Arts *(Bijutsu Kenkyûjo)* de l'Académie Impériale des Beaux-Arts *(Teikoku Bijutsu-in)*. Tôkyo. Shitaya-ku, Ueno Kôen. Édit. Iwanami-Shoten, Tôkyo.

Publiée sous la direction du professeur Y. Yashiro, directeur du Bijutsu Kenkyûjo,

cette revue a commencé de paraître en janvier 1932 sous la forme d'un périodique mensuel de grand format, avec un très bel hors-texte en héliogravure. Chaque numéro est pourvu d'un sommaire en anglais (4 pages).

Nº 1. — Un article de M. Y. YASHIRO explique que l'Institut a été fondé à l'aide du capital légué par le vicomte Kuroda Seiiki, peintre bien connu, mort en 1926. En 1930, le bâtiment terminé fut offert au Gouvernement qui rattacha le nouvel Institut à l'Académie des Beaux-Arts. L'activité de l'Institut est dirigée vers l'établissement d'un « corpus » de tous les objets d'art asiatique. Les objets sont photographiés et catalogués sur fiches avec une description; ils sont divisés en quatre classes : 1º les œuvres typiques (« standard works »); 2º les œuvres attribuées; 3º les œuvres douteuses; 4º les œuvres fausses. L'Institut a commencé la compilation d'une bibliographie des arts asiatiques, ainsi qu'un dictionnaire biographique des artistes, donnant leurs cachets et leurs signatures. On a entrepris aussi une étude spéciale sur les techniques et les matériaux employés dans les arts asiatiques. L'Institut possède une importante bibliothèque et des archives photographiques.

M. AOYAMA Shin consacre un article aux sculptures persanes de Taq-i Bustan.

Parmi les planches, il faut noter un portrait fort intéressant du savant coréen Ri Seiken, exécuté en 1319 par le peintre chinois Tchen Kien-jou.

Nº 2. — A signaler les articles de K. TANAKA sur les panneaux *(fusuma)* peints du Daianji, et de S. MARUO : *Les statues bouddhiques du Rengeô-in et le sculpteur Tankei.*

La planche VIII reproduit le portrait d'un garçon exécuté dans le style européen et signé Ikkyu. M. G. KURODA, dont le livre a fait ici l'objet d'un compte-rendu (*R.A.A.*, V, 1, p. 59), explique que le sujet n'est autre que Jésus, et que le peintre Ikkyu s'appelait Okubo Sôjurô et vivait vers le début du XIXᵉ siècle.

Nº 3. — S. MARUO : *Les mille statues de Senjû-Kwannon dans le Rengeô-in;* N. KUMAGAI : *Une paire de paravents à six feuilles ornés d'oiseaux et de fleurs,* attribuée à Sesshû (1420-1506); S. WAKIMOTO, *Tenryû-dôjin, peintre de vignes, de la province Shinshû.*

Nº 4. — N. MASAKI : *Les documents anciens et objets d'art de la collection dite Reitôkaku (de la famille Yoshida).* — M. K. TANAKA consacre un article au fragment du *Wen kouan sseu lin,* conservé dans la même collection. — N. KUMAGAI : *Sur un rouleau de poèmes de la période Ōei* (1394-1427) (en particulier sur le paysage et son développement). — S. WAKIMOTO : *Les croquis de Tanyû d'après les anciennes peintures.*

Nº 5. — K. TANAKA : *Un rouleau illustré : les légendes des vies des cinq fondateurs de la secte de la Terre Pure.* Le rouleau est de l'année 1305 et représente la vie des cinq patriarches chinois; l'auteur attire l'attention sur l'influence de la peinture chinoise des Song qui se manifeste dans cette œuvre d'un artiste de l'école Yamato-e. — MASAKI Tokuzô consacre un article intéressant à la Descente *(raigô)* le Maitreya, peinture exécutée vers la fin de l'époque Kamakura.

Nº 6. — WADA Eisaku : *Les croquis de Kuroda Seiiki.* — S. MARUO : *Les statues de Kichijôten au Jôruriji et au Seiunji.* — K. TANAKA : *Le rouleau illustré des légendes du moine Hônen.*

La planche VIII reproduit un tube en bronze, incrusté d'or, de l'époque Han, appartenant à l'École des Beaux-Arts de Tôkyo, et provenant de Lolang en Corée. Il ressemble beaucoup à celui de la collection Hosokawa (Rostovtzeff, *Inlaid Bronzes...*). La notice donne un dessin schématique du décor qui facilite l'étude des divers sujets très intéressants.

Nº 7. — WATANABE Hajime : *Les peintures d'Arhats appartenant à l'École Impériale des Beaux-Arts à Tôkyô.* L'auteur pense qu'il faut les dater du XIIIᵉ siècle et que ce sont de beaux spécimens de la peinture chinoise. — T. MASAKI : *Les légendes de la vie du prince Shôtoku (collection M. Kawai).* L'auteur attribue ces peintures à un artiste de l'époque Ashikaga. Planches.

N° 8. — SEKINO Tadashi. « *Keiken Dokurakuji Shina genson saiko no mokuzô kenchiku to saidai no sozô* ». *Le temple Tou-lo de Ki-hien. Le plus ancien bâtiment en bois conservé jusqu'à nos jours en Chine et la plus grande statue de terre.* Description détaillée du porche et du sanctuaire de Kouan-yin; reconstruits, d'après les documents cités, en 984, ce seraient les plus anciens édifices en bois connus jusqu'à présent en Chine. La statue de Kouan-yin à Onze têtes (h. 15 m.) est de la même époque, mais a été ultérieurement fortement restaurée et polychromée. Planches. — KUMAGAI Nobuo : *La peinture du Bananier sous la pluie nocturne.* Cette peinture, accompagnée de plusieurs poèmes sur le sentiment qu'évoque la pluie tombant la nuit sur les feuilles d'un bananier, est probablement due à un religieux de la secte Zen du début du XVe siècle. TANAKA Kisaku : *Les peintures sur les portes en coulisses du Myôrenji.* Bons échantillons du style du début du XVIe siècle représenté par des artistes comme Hasegawa Tôhaku et Kano Eitoku. — Planche V (en couleurs) : croquis de Tani Bunchô (1764-1841).

N° 9. — Consacré à l'exposition de peinture occidentale moderne organisé par l'Institut d'Étude des Beaux-Arts en juin 1932. Articles de YASHIRO Yukio et KOJIMA Kikuo. Planches en noir et en couleur; œuvres de peintres français contemporains.

N° 10. — ISHIDA Mikinosuke : *Lang Che-ning (Giuseppe Castiglione,* 1688-1766*), étude biographique.* Article très documenté. Liste de toutes les œuvres de ce jésuite italien qui fut peintre à la cour des empereurs mandchous; reproduction, entre autres, de la peinture qui se trouve au Musée Guimet. — KUMAGAI Nobuo : *Le portrait de Lan-k'i Tao-long* (1212-1278). Ce religieux chinois, le premier de la secte Zen qui soit venu au Japon, est connu sous son nom posthume de Daigaku Zenshi. Son portrait est exécuté dans le style Song qui se manifesta au Japon dès le XIIIe siècle. — TANAKA Kisaku. *Un paravent décoré de scènes du* Genjimomogatari *par Sôtatsu.*

N° 11. — KOBAYASHI Takeshi : *L'origine des « Dix grands disciples » et des « Huit gardiens du Bouddha » conservés au Kôfukuji.* Statues du VIIIe siècle en laque sèche *(kanshitsu)*; article intéressant, plusieurs planches. — MARUO Shozaburô. *Nouvelles notes sur les statues bouddhiques du sanctuaire Sanjusangendô.* L'auteur reprend son étude de la Senjû-Sengen-Kwannon du temple Rengeô-in et publie de nouvelles données acquises à la faveur de réparations récentes. — MOCHIZUKI Shinzei. *Le dais décoré d'apsaras conservé au Kyôôgôkokuji.* Il se serait du début de l'époque Fujiwara. — A la fin du fascicule, table généalogique des sculpteurs bouddhistes japonais de « l'école de la septième rue » *(shichijô)*, Elle est basée sur un manuscrit qui indique les descendants du fondateur Jôchô jusqu'à la 37e génération, ce qui dépasse de loin les autres généalogies connues.

N° 12. — NOMA Seiroku. *Le développement des statues en terre et leurs particularités.* Aperçu général des techniques employées dans tout l'Orient; reprod. de statues de l'Afghanistan, de l'Asie centrale, de la Chine et du Japon. — OGINO Minahiko. *Les cachets bizarres d'une peinture de genre de la collection de M. Nezu.* La peinture représente deux guerriers et une chanteuse avec sa servante; style de l'école de Matabei. Deux cachets bizarres; l'un ressemble à celui du seigneur Shimazu Iehisa (1576-1638) et indique peut-être que la peinture appartient à sa collection; l'autre, en forme de losange, reste indéchiffrable. Le premier cachet permet de dater la peinture de l'époque Kanei (1624-1643). — OZAKI Natsuhiko. *Une Kwannon de miséricorde par Kano Hôgai.* Détails intéressants. Le musée de Boston, dit l'auteur, possède une Kwannon de l'époque Ming qui ressemble beaucoup à celle de Kano Hôgai. — NISHIMURA Tei. *Araki Jogen et Wakasugi Isohachi,* peintres de l'école de Nagasaki qui peignaient dans le style européen. — TANAKA Kisaku. *A propos de l'exposition du peintures « occidentales » de l'école de Nagasaki.* 6 planches donnant des exemples de cette peinture bizarre où se reflète la vie des étrangers à Nagasaki. — Planches 1 et 2 de ce fascicule : une statue dorée appartenant à l'École des Beaux-Arts de Tôkyô; planches 5 et 6, une peinture représentant la divinité Butsugen-Butsumo.

En dehors des articles de fond, chaque numéro de la revue *Bijutsu Kenkyû* contient une chronique des événements du monde artistique et de très bons comptes rendus des ouvrages parus au Japon et à l'étranger. Les éditeurs méritent tous les éloges et nous leur adressons nos souhaits pour la continuation d'un si bel effort.

SERGE ELISSÉEFF.

IMPRIMERIE SAINTE CATHERINE, 51, RUE DU TRAM, BRUGES-BELGIQUE.

L'EXPOSITION DE BRONZES CHINOIS

Notes inédites de Charles Vignier

Ces notes sont extraites d'un ouvrage de Charles Vignier, en partie terminé, qui devait paraître aux « Éditions du Pégase ». Nous devons à l'obligeance de M. J. Hackin d'avoir pu, dans les papiers dont il a la garde, choisir ceux qui ont trait à quelques-uns des objets exposés au musée de l'Orangerie.

Planche XXXVIII

Ours en bronze doré. Par les pores et plus encore par quelques trous et fissures de la pellicule précieuse, l'oxydation de bronze avait transsudé et recouvrait presque toute la surface, qu'on a heureusement débarrassée de cette gangue, non sans en garder quelques témoins pour ce qu'ils montrent encore l'impression du tissu qui enveloppait l'objet. Il va sans dire que ce décapage, soigneux, patient, où l'on s'aide exclusivement de la spatule en bois de fusain, n'a rien de commun avec le traitement barbare qu'avait subi antérieurement l'objet en Chine et qui a laissé quelques traces profondes dans le dos.

L'animal, dont la physionomie et l'attitude offrent un curieux mélange d'une finaude intelligence et d'une force tellement sûre d'elle-même qu'elle n'a plus besoin de se prouver, est assis sur son derrière, le corps portant plus spécialement sur la fesse gauche, la patte du même côté indolemment ramenée contre le ventre, tandis que sur ses deux pattes antérieurs il se cale.

La face entourée d'une collerette de poils, les oreilles étalées comme des plats à barbe, la gueule ouverte, il semble rire du rire énorme de Grandgousier. La merveille de cet ours qui, au premier aspect, ne montre que poids et puissance, c'est la souplesse et la subtilité du modèle. Le dos, ce rocher sur lequel, d'un changement de plan, se pose sans cou, comme un bourrelet, le derrière de la tête, se met à vivre intensément par la fuite des épaules vers les membres antérieurs, par la cuisse qui le flanque à droite et par l'astuce du plissement qui mène à la patte gauchement ramenée en avant. Et dans la posture asymétrique

du corps qui ne laisse pas un morceau de paresse à l'artiste, il faut chercher le secret du dynamisme vibrant qui anime la lourde brute. La comparaison sera topique des deux membres antérieurs où pas un mouvement de muscle de la patte droite ne se répète de l'autre côté.

Il semble avéré qu'à dater de la fin des Tcheou toute une zoologie nouvelle s'introduit dans l'art chinois. L'ours notamment est connu sous les Han où, dans des bronzes et des poteries, il assume le rôle de cariatide ou de support. Mon opinion serait que cet ours au modelé si nerveux est antérieur aux Han. Et cette opinion est corrobée par une version chinoise qui affirme que la pièce provient de fouilles effectuées en janvier 1922 dans la sépulture d'un empereur de la dynastie des Ts'in. Cette tombe se trouve dans le district de Ya Yang Foh, province de Shansi. Hauteur 158 mm.

Ts'in. *Collection Stoclet.*

Planche XXXIX, *a*

Brule-parfum en bronze a patine verte et rougeatre. Voici un objet qui, en tant que valeur esthétique, se place parmi les beaux bronzes chinois que nous connaissons et qui par surcroît, au point de vue documentaire, m'offre inopinément entre les groupes caucasiens, sino-sibériens et chinois, une transition d'une valeur inappréciable. Ce bronze, arrivé depuis peu de Chine et que le Musée du Louvre a immédiatement retenu, nous montre un brûle-parfum porté en chef par un personnage qui chevauche une bête fantastique. Le brûle-parfum de forme conique nous est connu. Nous le possédons en bronze ou en poterie et nous l'attribuons justement aux Han. Mais ce que le nouveau venu apporte, c'est au lieu des entrelacs sagement balancés du couvercle, une furia d'animaux délirants qui se poursuivent, s'enlacent, se contorsionnent, se révulsent. C'est au lieu d'une anonyme volaille, cet orgueilleux oiseau qui, toutes ailes déployées et sa queue moirée d'ocelles paonne sur le toit. Les ajours du brûle-parfum simulent un collier où des losanges alternent avec des cercles. L'animal sur qui tout l'édifice repose, nous le nommerons tigre cornu ou peut-être ki-lin. Solidement campé sur ses quatre membres, le corps arqué, il assume une attitude qu'il espère menaçante. Mais le temps a passé des terrifiantes bêtes Tcheou. Ici il ne s'agit plus que d'une terreur postiche. Ce tigre est un mimi tonitruant qui n'ignore rien de la tradition, qui sait les simulacres et les prestiges. Les yeux écarquillés, les narines prêtes à jaillir flammes et fumées, la gueule ouverte et qui exhibe ses crocs, il tire une langue horrifique munie d'un dard mais qui joue à se prolonger en spires qui vont se plaquer sur le poitrail. Et sa queue, dont il balaie furieusement le sol, ne manque pas, elle aussi de s'adorner de spires. Et en somme, pour bien prouver que la défense lui convient mieux que l'attaque, ce tigre a le corps complètement revêtu d'écailles.

Quant au personnage, encore que nous pressentions sa venue, quelque étonnement de le trouver ici, l'ayant vu si souvent ailleurs. Car c'est bien lui que nous connaissons. Je vous l'ai montré à cheval dans l'applique caucasienne de Mr. Claude Anet, en ronde bosse sur le cheval de Mr. Jean Sauphar, en ronde bosse encore sur le lion de Mr. Albert Henraux. Nous possédons son signalement précis. Voici son grand nez, ses pommettes saillantes, sa forte bouche lippue, son menton pointu, son maigre buste nu, si large et si nerveux, et terminé par des mains démesurées, ses bras minces et très longs. Ses bras dont le geste coutumier est pour l'un de le projeter en arrière, une main sur la hanche, l'autre de se diriger en avant pour s'appuyer sur une corne de sa monture, nous l'identifions à des gestes coutumiers et déjà recensés. Et pareillement nous admirerons son impeccable tenue de cavalier et la pince formidable de ses cuisses et de ses jambes qui épousent si strictement les flancs de sa bête que pour la conduire ni mors ni brides ne seront nécessaires. Nous signalerons toutefois quelques variantes. Nous n'avions pas encore vu ce chignon qui s'écarte de la nuque et semble flotter derrière la tête. Cette ceinture de corde autour des reins nous l'avons déjà remarquée, mais non qu'une autre corde entoure le col, se croise sous les omoplates et se noue au-dessous des seins. Sans doute est-ce là le costume de cérémonie du nomade qui a enfin trouvé son lieu d'élection. Et en guise de compliment de bienvenue, un artiste du crû a attaché des ailerons aux coudes du pérégrin.

Je ne crois pas que je m'exagère l'importance de la présence sur un objet spécifiquement chinois et que son style caractéristique nous permet de dater avec précision, d'un exotique que vous appellerez à votre gré Tartare, Mongol, Sibérien, Scythe, Caucasien. Hauteur 220 mm.

TS'IN. *Musée du Louvre.*

PLANCHE XXXIX, *b*

LAMPE EN BRONZE A PATINE NOIRE qui fut complètement enduite d'une gangue vert-foncé et brun-rouge. La forme de cet objet est essentiellement celle d'une coupe ovale à ailettes Han comme j'en ai décrit et munie d'un couvercle en dôme dont une moitié est attenante au récipient alors que l'autre, mobile, tourne à 180° autour d'une charnière et se rabat de manière à montrer au revers une pointe ou piquer un cierge, exactement comme le bélier de la collection Koechlin et le poisson de la collection André Saint.

Cette lampe appartient au groupe d'objets qui fut rapporté au Louvre par M. Paul Pelliot, lors de sa première mission en Chine. Il était, comme je l'ai dit, complètement enguangué et l'on soupçonnait à peine que le couvercle et les ailettes étaient décorés de fines gravures. Le Louvre me confia cette lampe aux fins de décapage. On voit le résultat. Le couvercle, divisé en deux parties dans le sens de la largeur, est partagé longitudinalement en deux par une bande

de croisillons. Sur chacun des quatre compartiments et sur les ailettes, on voit s'avancer à pas agiles un tigre cornu et efflanqué *quaerens quem devoret*. Tous ces fauves sont en symétrie relativement au grand axe de l'ovale, c'est dire que leurs pattes posent sur cet axe, à l'exception d'un seul qui par erreur évidemment a été dessiné marchant sur la courbe extérieure.

Je recommande aux amateurs de regarder attentivement cet objet qui offre un cas remarquable de ce que j'appelle le dessin sur métal des Han, car il s'agit dans l'espèce bien plus d'un dessin avec sa liberté, son improvisation, que d'une gravure plus ou moins soumise à un modèle, plus ou moins artisane.

Longueur 138 mm.

HAN. *Musée du Louvre.*

PLANCHE XXXIX, *c*

TIGRE PASSANT, en bronze à patine vert-foncé, et qui pose sur une terrasse rectangulaire. La bête est en ronde-bosse, mais l'intérieur du corps et des pattes sont évidés. Le pelage est indiqué d'une gravure assez gauche par des rubans de traits en volutes, qui, de la naissance de la queue et de chaque côté d'une ligne marquant l'échine, sillonnent les flancs puis l'encolure et le sommet de la tête. Le mufle plat, presque circulaire, porte une large ouverture qui est la gueule montrant les dents. Elle se ferme de face par d'énormes crocs pour se rouvrir latéralement. Des moustaches sont gravées au trait. Les yeux circulaires, en relief, sont ourlés de cils. Les oreilles en forme de feuilles, gravées de traits arborescents, se détachent en relief. Sur la nuque, un léger relief circulaire semble indiquer un collier. La queue très longue se détache de la croupe pour s'achever sur un crochet fermé.

Plusieurs indices techniques et le style général du fauve font penser à la fin des Tcheou. Or le monstre pose sur une terrasse. C'est là une particularité que je n'ai observé qu'après les Han. Mais il y a lieu d'admettre que ce tigre formait la poignée d'une cloche monumentale et que la soi-disant terrasse a été prélevée sur le sommet de la cloche. J'ai examiné avec le plus grand soin les quatre tranches de la dite terrasse. La patine qui les couvre est artificielle. Elle se compose, comme dans la plupart des cas, d'un adragant dans lequel on a incorporé des matières colorantes. Et comme cet enduit est d'application assez récente, il se détache aisément et laisse voir le métal nu qui porte des traces indubitables de burin avec quoi le découpage fut opéré.

Un autre fait inusité est que l'envers de la terrasse porte au revers sous chaque pied de la bête une protubérance de métal qui indique que le tigre n'a pas été fondu avec la cloche, mais soudé et rivé.

Longueur 310 mm.

FIN DES TCHEOU. *Collection Ramet.*






Ours : bronze doré. Collection Stoclet.



a



∂



c



b

a. - Brûle-parfums de bronze. Musée du Louvre. — b. - Lampe de bronze. Musée du Louvre.
c. - Tigre : ornement de bronze. Collection Ramet. — ∂. - Intérieur de couvercle peint sur bronze. Collection Eumorfopoulos.

PLANCHE XXXIX, *d*

VASE CYLINDRIQUE EN BRONZE DORÉ très encroûté d'oxydation verte ou bleue mélangée avec du loess. Ce vase affecte la forme d'une pyxide, montée sur trois ours cariatides. Le corps cylindrique rubanné en-haut et en-bas, porte à mi-hauteur deux mascarons, têtes de hiboux, pourvus d'anneaux mobiles. Le couvercle bombé, avec deux zones de rubans et un petit anneau central, était habité par trois animaux, qui ont aujourd'hui disparu, mais dont on voit les rivets d'attache au revers du couvercle.

Cette pyxide avec son couvercle aux animaux, qui est un des produits habituel des Han, nous l'avons vue à plusieurs exemplaires exposée au Musée Cernuschi parmi le Trésor T'sin que M. Wannieck avait, au péril de ses jours me conta-t-il, extrait d'une caverne gardée par des brigands. Et ce modèle classique très connu, ne vaudrait qu'une brève mention, s'il ne présentait quelques particularités intéressantes. D'abord sa dorure, qui confère un caractère précieux à cet objet. De plus tout le pourtour cylindrique ainsi que le dessus du couvercle sont gravés. J'ai dit l'objet très engangué. Il mériterait un soigneux décapage. On ne l'a qu'avaricieusement gratté. Et c'est dommage, car pour chaque place libérée; on aperçoit sur la dorure des traits gravés filiformes, dont on suit malaisément le jeu, mais qui évoquent immédiatement les grands mouvements flottants, les longues arabesques qui sont spécifiques aux Han. En outre tout l'intérieur du vase était peint. Il ne subsiste malheureusement de distinct que le décor du revers du couvercle. Sur un fond de cinabre, au milieu du cercle, en vert, bleu et blanc, un paon fait la roue. De l'oiseau partent des jeux d'arabesques, simulant les plumes et qui se terminent en ocelles.

On remarque immédiatement l'analogie de style qui existe entre les motifs peints et les motifs gravés. C'est le même graphisme. Le graveur dessine avec la fine pointe de son burin comme le peintre avec son pinceau. Les deux techniques ne se sont pas encore nettement différenciées. J'avais déjà fait une remarque analogue à propos des bas-reliefs Han qui sont bien plus tributaires d'un dessin porté sur pierre (ce qui permet la répétition indéfinie d'un même modèle) qu'ils ne mettent en jeu l'art de la sculpture proprement dite.

Que penser de ce maniérisme pour le moins singulier de peindre des bronzes? Nous en avons déjà vu un cas plus insolite encore. Il s'agissait d'une garde de fauchard peinte extérieurement. Je me suis déjà exprimé à diverses reprises sur l'erreur de prétendre que sous les Han, la céramique copie les formes de bronzes. Je répète que là encore, il y a identité de technique. Sinon il faudrait dire que l'idée saugrenue d'apposer sur une matière durable comme le bronze un décor peint éminemment périssable n'a pu naître qu'à l'imitation de céramiques peintes.

Diamètre intérieur du couvercle 152 mm.

MILIEU DES HAN. *Collection Eumorfopoulos.*

Planche XL

Biche en argent. Cet objet obéit, comme nous allons le voir, à la technique des pièces précédemment décrites, mais elle doit son exceptionnelle beauté au fait qu'elle ne s'astreint pas à entrer dans le rituel d'une fibule fût-elle par sa dimension et son inadaptation vouée à une orgueilleuse inutilité. Cette biche ne représente que soi-même, un animal libre et fier qui court sur ses jambes fines pour la seule joie d'accomplir d'harmonieux mouvements.

Le corps se compose de deux plaques d'argent modelées en forme et qui s'accrochaient l'une à l'autre sur l'épine dorsale par un système de petites agrafes assez semblables à ce qu'on nomme des grébiches et qu'on voit en or ou en argent sur ces étuis à cigarettes en moire noire qu'on met dans la poche du smoking. Pour toutes les parties non en arêtes mais en méplats ou en bombages, s'interpose une feuille d'argent qui épouse l'intervalle. Une telle plaque en feuille de saule se voit au bas de l'encolure jusqu'à l'échine. Une plaque semblable couvre la croupe. Une autre, le ventre qui s'allongeait jusqu'au poitrail. Une autre devait exister du col au menton et une autre encore sur le front : elles manquent. Selon toute certitude, le corps de la biche se bâtissait sur une armature en cuivre dont je ne vois pas trace, enrobée qu'elle doit être dans un magma composé de lœss et d'oxyde métallique qui bourre tout l'intérieur de la bête. Ce bourrage a légèrement déformé la biche en la dilatant. De là que sont disjointes les parties qui tenaient l'une à l'autre et trop écartées celles reliées par l'interposition d'une feuille.

Comme dans les objets précédents les pattes sont fixées au corps par des rivets, donc deux pattes à droites, deux à gauche. Pareillement les cornes sont fixées chacune d'un côté de la tête. Tout le corps de la bête est gravé d'imbrications assez semblables aux écailles de la fibule aux poissons, mais moins profondément incisées. On y voit aussi les crevés au fond desquels, appuyée sur le doublage en cuivre, brille une feuille d'or, ces crevés sur le poitrail et sur les flancs affectent la forme de flammes et tout le long du dos ce sont des petits points ronds. Les yeux sont faits de cabochons de turquoises.

Je considère cette biche comme l'un des objets d'art les plus émouvants que je sache. Il peut sembler curieux, quand on l'analyse, de constater que l'artiste qui exécuta cette bête selon une arabesque volontaire y sut introduire sans disparate et des faits de pur réalisme comme la tête bramante et des fantaisies plastiques comme les pattes qui se terminent non par des sabots mais par une main munie de trois doigts, comme la croupe qui s'achève comme une queue volutante, touffue comme celle d'un écureuil. Cette queue qui revient sur l'échine ne serait-elle pas le geste involontaire, freudien, par quoi se rattacherait cette biche émancipée aux fibules précédentes ? Ne serait-elle, cette queue en S, un rappel du vairon hystérique qui se tortille sur la fibule aux poissons ?

J'ai dit mon embarras devant la technique compliquée, laborieuse de ces objets. Ici, une lueur nouvelle apparaît. Cet animal dont l'intérieur est

vide, comme un homard sucé par un poulpe, ne rappelle-t-il pas les mules et les biches sibériennes ? Avec quelques modifications de détail peu importantes, on aurait pu obtenir par la fonte chacun des deux côtés de la biche et les réunir par soudure, comme celà se pratique pour les mules sibériennes. Il est vrai que les crevés à fond d'or eussent disparu, mais la damasquine intervenait. Je ne prétends pas que j'apporte une solution ou que j'en approche. Mais je signale une analogie qu'il faudra se rappeler. Longueur 337 mm.

HAN. *Collection David-Weill.*

PLANCHE XLI, *a*

PAIRE D'APPLIQUES EN BRONZE A PATINE BRUN-CLAIR couverte d'oxydation verte et bleue. Les deux appliques s'affrontent. Ce sont de ces étranges figurations animales combinées par la sagacité du Tcheou qui interrogea inlassablement la flore et la faune, sans omettre les nuages et les rochers. Les nuages qui élaborent tous les modèles mouvants et muables et les rochers qui les captent au repos. Ces deux bêtes sont si l'on veut deux oiseaux, posant sur deux pattes : l'intérieure griffue, l'autre en crochet. La queue se relève et s'achève en pointe. La tête est ronde et porte enchassée une protubérance semi-ronde percée d'un trou en son milieu. C'est l'œil de ce cyclope. Du haut de la tête partent deux cornes, l'extérieureen crochet et l'intérieure ébauchant un S couché. A la queue s'attache un appendice d'abord horizontal et qui à angle droit descend au sol où il s'adjoint deux pattes en opposition. Des rainures profondes parcourent tout le corps de la bête et ses cornes et ses pattes. Le revers est creux et porte deux anneaux de fixage.

Je place ces deux appliques parmi les pièces capitales reproduites en cet ouvrage. Il est des œuvres qui séduisent l'amateur par leur technique, leur élaboration et aussi leur importance, comme disent les Américains, en volume, en poids et en prix. Il en est d'autres, beaucoup plus rares et telles celles que je viens de décrire, qui émeuvent profondément. Ces deux bêtes appartiennent à la série des monstres fantasques nés sous les Tcheou. Mais ceux-là n'apparaissent pas ni très menaçants, ni très malfaisants. Ils évoquent plutôt en quelque démesure, un insecte puissamment armé pour des combats à sa taille, mais qu'un grossissement soudain voue à l'inefficacité.

Longueur 187 mm.

FIN DES TCHEOU. *Collection David-Weill.*

PLANCHE XLI, *b*

Dragon en bronze dont la patine superficielle gris bleu laisse voir aux places où elle s'est érodée l'oxydation primaire d'un vert de turquoise morte dont les dessous vont jusqu'au vert véronèse.

Le monstre pose sur ses quatre pattes trigriffes dans une attitude d'observateur. Son attitude normale semble celle d'une bête ascendant un plan légèrement incliné, le poids du corps reposant surtout sur les pattes de derrière. Nous examinerons les quelques hypothèses concernant le rôle que joua de son vivant ce dragon.

Plusieurs versions s'offrent. D'être entrée dans une collection célèbre dont elle reçoit le bon renom en lui ajoutant son lustre, cette pièce a fait parler d'elle. Un antiquaire connu par les confidences que lui murmurent — en quel sabir ? — les empereurs pré-Han, prétend qu'il a vu sortir de terre ce dragon et qu'il l'a dédaigné, parce que Ming. Honneur à sa perspicacité.

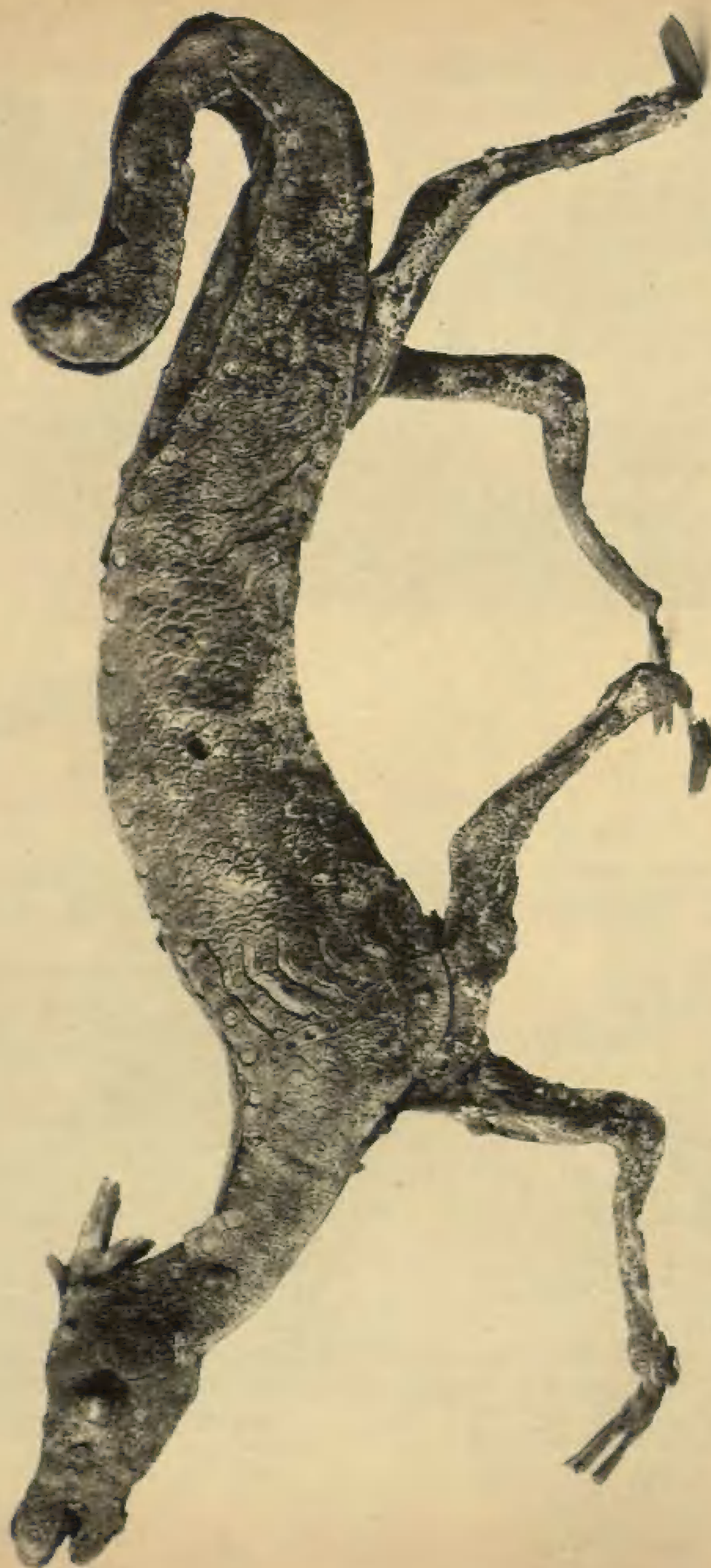
Des marchands chinois affirment que l'objet provient des Sisi Ling (Tombes Occidentales). Une légende s'y attache, qui m'a tout l'air d'un de ces poncifs à quoi se complaît l'archéologie chinoise : Comme le pays était dévasté par des inondations, on eut l'idée de fondre ce dragon de bronze et de le jeter dans la rivière débordée afin de lui enseigner le désagrément de la noyade. Si cette anecdote a pu s'appliquer à quelque dragon, ce n'est assurément pas au nôtre, dont la patine ne ressemble guère à celle que les Chinois appellent patine d'eau.

Un marchand de Pékin, qui vraisemblablement ne connaît le dragon que par une reproduction, lui enseigne sa place sur le faîte d'un palais. Quiconque s'est trouvé pour une minute en présence de cet objet a constaté aussitôt qu'il ne pouvait pas être regardé de bas en haut, mais de haut en bas, puisque seuls, le dos et la tête sont décorés.

On peut admettre qu'on le scella jadis — et le ventre montre les traces d'un tel scellement — sur la margelle de marbre d'un étang princier ou encore à la proue d'un bateau. J'ai une peinture de Tchao-Ta-nien, qui montre, voguant sur un lac en miniature, une flotille de jonques, qui toutes ont en pointe un dragon en bronze.

Il semble que tout ce que la bête, après tout pacifique et contemplative, a perdu de sa férocité congétinale, de son agressivité interne, s'est transformé en attributs décoratifs, s'est extériorisé en un arsenal de menaces qui ont des fragilités de rubans. Ainsi se montre le passage des Tcheou aux Ts'in.

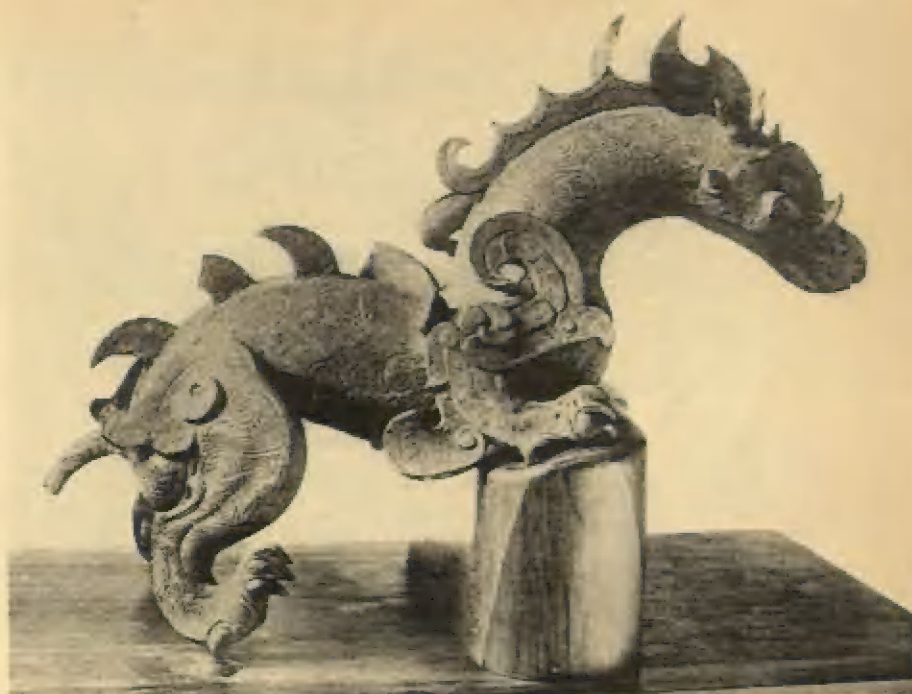
Sauf le poitrail qui, selon mon hypothèse, protégé, masqué par la tête, n'avait pas à être défendu, toutes les parties du corps sont profusément armées, comme ces soldats chinois tellement surchargés d'engins meurtriers qu'on les assommait à coups de bâton avant qu'ils eussent fait choix de l'instrument compliqué par quoi l'adversaire devait être occis. De chaque côté de la gueule sortent des crocs aigus. Le nez est protégé par un crénelage rampant, qui s'interrompt pour se continuer sur toute l'encolure en prétexte de crinière et qui s'amortit en crochet. Sur le front deux cornes arborescentes, dont l'une manque. Les oreilles sont des lames cartilagineuses de hallebardes. Des bajoues partent des touffes de poils qui ont l'air de griffes. Au bas de l'encolure, des ailerons agressifs dont la pointe est cassée. Comme protection l'échine et la croupe portent trois crochets en forme de semi-croissants. La queue elle-même, dont on ne sait,



Biche en argent. Collection David-Weill.



c



b



∂



a

a. - Paire d'appliques en bronze ; oiseaux monstrueux. Collection David-Weill. — *b.* - Dragon en bronze. Collection Stoclet. — *c.* - Disque orné de deux dragons ; bronze. Collection David-Weill. — *∂.* - Vase à vin ; bronze. Collection A. Henraux.

car l'extrémité manque, si elle se relevait en volute ou descendait en pointe gladiolée, défend congrûment son territoire. Les épaules sont munies de ces appendices volutant, en plans superposés, que nous avons rencontrés sur les plaques sibériennes, mais qui prennent ici des aspects de feuillages. Des pattes postérieures jaillissent d'autres appendices, dont on dirait des fleurs de lys des palmettes décalées.

Toute la surface de la bête est couverte, en relief sur un fond de bâtonnets, d'un rubannage qui s'achève en spires, en volutes à double révolution, en crochets, en harpons dont la hargne tourne à la grâce. L'arcade sourcillière est décorée dans la même technique de reliefs, de motifs en forme de poires. On notera la configuration de l'œil en relief d'amande, cerné par des paupières ourlées. Le traitement, encore que plus réaliste, rappelle les Tcheou.

Longueur 650 mm.

Ts'in. *Collection Stoclet.*

Planche XLI, *c*

Large Anneau, ou disque évidé, ou margelle sur le plat de laquelle font des grâces deux dragons placés symétriquement. Bronze à patine vert foncé.

Bien calés sur leurs pattes de derrière, la queue en S, l'arrière-train collé au sol, chacun des dragons lance son corps latéralement, déborde la tranche du disque et feint de passer de l'autre côté — il s'arrête en réalité à ras la tranche sans se dessiner au revers — puis réapparaît sur le bord opposé, s'étale derechef jusqu'à mi-col et soudain projette en l'air sa tête qui, se retournant la gueule ouverte, semble humer l'espace défendu. Tel est le récit schématique du drame que tout un romantisme dilate. Les plans se décalent, virevoltent et tirebouchonnent. Du corps du dragon, des appendices s'échappent qui s'amortissent en volutes. Au moment qu'à l'intérieur du disque réapparaît de son voyage simulé chacun des monstres, surgit de son flanc et s'épand dans le vide intérieur un motif quasi-floral fait de trois crochets de style Tchéou. Malheureusement, un de ces motifs, celui de droite, manque, qui fut cassé à ras du bord. Sans lassitude s'historie le corps des dragons. Sur toute la longueur, de l'extrémité de la queue jusqu'à la tête, une rigole le divise en deux zones, qui parcourent des cigales processionnaires. La croupe et les épaules sont marquées de doubles spires. Au col, une cravate pennée flotte, se disperse en crochets dont l'un quitte le plan pour achever dans la troisième dimension sa volute.

Le revers est plat, sauf à place précise où sur l'autre face se dressent les cols des dragons. Là on voit comme pour un renforcement un mamelon se former. Pareillement au lieu même où les motifs floraux atteignent au bord du disque, le métal s'épaissit au revers.

Au point de vue style, cet objet ressemble curieusement au dragon de M. Stoclet. La sempiternelle question se pose de l'usage de ce disque? Je me borne à répondre qu'il est assez beau pour ne pas souhaiter d'autre fin.

Architecturalement il n'admet qu'une seule position, la verticale, les têtes des dragons en chef.

Date : il est encore tributaire des Tcheou. Sa composition racinienne annonce déjà les Han. Son romantisme le retient aux Ts'in.

Diamètre 285 mm.

TS'IN. *Collection David-Weill.*

PLANCHE XLI, *d*

RÉCIPIENT EN BRONZE A PATINE NOIR VERDATRE, avec des frottis de brun-rouge. C'est exactement ce que nous appellerions une bouilloire de forme sphérique abaissée, posant sur trois pieds, pourvue d'un déversoir, d'une anse et d'un couvercle.

Les pieds sont de falotes bêtes qui rappellent comme silhouette les ours des Han, ici arborant des masques de hiboux. Ces ours posent sur leurs pattes de derrière et leurs mains sont plaquées aux cuisses. Sur leurs épaules s'agrippent les serres de deux oiseaux de proie, qui se dressent, les ailes écartelées, et leur poitrine s'appuie sur la tête soumise de leur cariatide. Un oiseau semblable, mais de dimensions et de style plus amples, dont on ne voit que la tête, le col et deux ailerons, sert de déversoir. Le couvercle est un cylindre bas que ferme un toit en dôme. Le bouton central du dôme manque. L'anse est un dragon au corps hardiment arqué, dont les pattes sont fichées sur deux talus amorphes et parasitaires, de chaque côté et tout près du couvercle. La tête du dragon qui se projette en avant semble flairer la huppe ou la corne de l'oiseau-déversoir, tandis que sa queue se tortille en « S » de l'autre côté. Des traits de gravure rehaussent le modelé de chacune des bêtes. La panse montre quelques manques importants rebouchés au ciment. Un pied, chez un ours, deux chez un autre, sont restaurés.

Je place ce bronze un peu postérieurement aux Han, probablement vers le IV[e] siècle de notre ère. Tout ce qu'on y voit pourrait se trouver deux siècles plus tôt, mais chaque figuration animale apporte une légère perversion, de style, qui me paraît significative. Il se pourrait aussi que les ours singuliers sont sous leur aspect un peu caricatural des précurseurs de ces Yaksha en fer avec rehauts d'or qu'on verra plus tard.

Le catalogue Sumitomo montre, planche 103, une parodie de ce bronze, avec des incrustations d'or et d'argent, qui est, nous affirme-t-on un *Ho.* Voici ce que M. Hamada en écrit, dans ses *Explanatory Notes* (p. 28) : « Though the *Hsi-ch'ing-ku-chien* and other catalogues ascribe such a vase to the Chou make, we cannot believe this sort of technique and decoration existed in archaïc China, but are inclined to date the ewer from the Six Dynasties or the T'ang period. »

Dans mon introduction au chapitre des métaux, j'émets cette opinion relativement à la damasquine d'or ou d'argent, que, sauf un ou deux cas encore

douteux, il ne me paraissait pas qu'on l'ait usité en Chine avant les Han. Je suis donc, quant à une limite antérieure, complètement de l'avis de M. Hamada. J'irai, quant à la limite inférieure qu'il assigne à son *Ho*, un peu plus bas que lui, qui s'arrête aux T'ang. Je considère que le bronze qu'il mentionne est le type même des copies qu'on accorde aux Song, quand on veut sauver la face. D'ailleurs, il est probable que le texte original — auquel la traduction anglaise, à quoi me condamne ma regrettable ignorance des idiomes, ne rend, paraît-il, que médiocrement justice — contient la virtualité d'un tel décalage, puisque pour un objet similaire qu'il reproduit planche 169, M. Hamada, se référant au *Ho* de la planche 103, écrit ceci : « This is also to be considered a Sung make. » Je crois que je comprends un peu le japonais.

Comme on eût pu le prévoir, M. Rostovtseff, dans son ouvrage sur les bronzes incrustés des Han (1), auquel je fais allusion ailleurs, choisit comme un de ses exemples, le *Ho* de la Collection Sumitomo. On serait tenté de croire que cet auteur, pour la soutenance de sa thèse du primat de l'art scythe sur l'art chinois, thèse que les fouilles de Mongolie ruinent jour après jour, s'évertue à montrer des objets chinois faux ou pour le moins suspects. Peut-être aussi ne le fait-il pas exprès.

Collection A. S. Henraux.

Planche XLII, *a*

Vase en bronze a patine noir-vert, tachée de brun rouge. Il est de forme sphéro-ovoïde, se pose sur un socle tronconique et s'achève sur un col très légèrement cintré. A l'épaulement, en léger relief, deux mascarons qui sont, survivance Tcheou, des masques de tao-tie s'acheminant vers le hibou et dont la petite anse fait le bec.

Six zones superposées, inégales et séparées par de minces rubans plats, enferment le décor dont la technique, spécifique aux Han — à l'exception de deux — rappelle exactement celle des pierres gravées, à savoir le relief plat du motif champlevé à vive arête sur un fond uni.

La première zone qui cravate le col offre le motif tressé qu'on voit aux vases parthes. La deuxième zone montre six fois répété un personnage nu, aux cheveux hérissés qui, dans la pose de l'escrimeur, perce d'outre en outre de son sabre la gorge d'un grand fauve dont le pelage est indiqué, en gravure, par de petits cercles munis d'un point central. On notera qu'une patte compte pour une paire et que chacune est terminée, en manière de griffes, par ce double crochet que j'ai appelé la pince de crabe.

La troisième et la cinquième zones sont spécieuses. Et si tout le vase était de la sorte décoré, on n'hésiterait guère à la placer aux Ts'in. Le motif consiste

(1) *Inlaid Bronzes of the Han Dynasty in the collection of C. T. Loo.* Paris et Bruxelles, 1927.

en un tortillement de rubans hachurés, ponctués, chenillés en relief, où l'on retrouve les dragons convulsionnaires.

Dans la quatrième zone, on voit six fois répété un motif où deux buffles agenouillés, chacun ayant une patte arrière trouée d'une flèche, attendent nuque offerte le coup suprême que va leur porter un personnage analogue à celui que nous avons vu plus haut et qui brandit un poignard. Le corps des buffles est gravé de poires. L'homme nu a comme le précédent les seins marqués d'un point creux et il porte attaché à une courroie un poignard à la ceinture.

Douze autruches ou casoars se poursuivent à toute allure dans la sixième et dernière zone. On imaginerait malaisément pour ces grands volatiles un mélange plus abracadabrant et plus judicieux de réalisme et de stylisation. Hauteur 270 mm.

Début des Han. *Collection Stoclet.*

Planche XLII, *b*

Couvercle en bronze, à patine noire brune et verte. Toutes les parties saillantes, comme si elles avaient été caressées par les mains pieuses, dont rêve M. Voretzsch, ont pris un beau ton noir mordoré alors que les creux se laissaient légèrement gagner par une oxydation vert clair. Ingénieuse combinaison qui permet de lire, ainsi que tracée à l'encre sur le papier, toutes les finesses du décor. On serait tenté de croire que ce couvercle n'a pas connu l'enfouissement ou que s'il appartint à un mobilier funéraire, ce fut précieusement protégé.

Tel quel, dans son exceptionnel état de conservation, il fournit avec des bronzes semblables que nous présenta naguère M. Wannieck, et qui proviennent évidemment du même site, un topique exemple d'un style que je vais analyser.

Le décor de ce couvercle en dôme surbaissé est régi par un jeu de cinq rubans circulaires qui tournent concentriquement autour d'un disque central. Ces rubans vont s'élargissant en s'éloignant du centre et pareillement les anneaux qu'ils déterminent entre eux. Ces anneaux portent des dragons ciselés.

On constate que le premier anneau renferme six dragons. Chacun d'eux se dispose ovalairement, en posture de se mordre la queue. Une apparence de symétrie est donnée au motif par un appendice en forme de pointe de flèche qui simule une corne sur le chef du monstre, et contre sa queue un dard. Ces dragons sont uniformément placés à la suite l'un de l'autre, la tête parallèle au ruban extérieur. La technique est celle de la ciselure des bêtes filiformes qu'on voit sur les miroirs Han. Les dragons dessinés en trois tronçons et modelés par des traits qui cherchent l'arabesque, sont champlevés sur le fond.

Le deuxième anneau comporte un cortège de huit dragons de même forme que les précédents mais plus grands et plus profondément incisés. D'ailleurs d'anneau en anneau les dragons vont grandir et leur relief s'accentuer, mais quant au fond seulement. Je veux dire qu'admise la courbure de l'objet, il ne comporte aucun saillant qui la modifie, mais que chacune des zones succes-



a

b

a. - Vase de bronze. Collection Stoclet. — *b*. Couvercle de bronze. Collection Sirén.

sives de dragons semble en plus haut relief que la précédente, parce qu'elle est plus profondément champlevée.

Le troisième anneau est hanté par douze dragons dont la forme tend vers la bête en « S ». Avec cette modification, un élément décoratif nouveau s'introduit. Dans la première boucle de l'S on voit une stylisation de fleur à quatre pétales circulaires pleins, autour d'un petit anneau central. Les miroirs Han nous montrent des faits analogues. Même arrangement symétrique, comme ci-dessus, du dard de la queue et de la corne occipitale.

Le quatrième anneau reçoit seize et demi dragons semblables aux précédents mais un peu plus grands et, je le répète, un peu plus profondément champlevés. Pour cette zone, le bronzier a commis une erreur de mesuration. Il n'a pas donné à ses dragons une longueur telle qu'elle entrât un nombre entier, et selon la règle jusque-là adoptée, un nombre pair de fois, dans l'anneau. C'est sur cette partie du couvercle que se posent à distances approximativement égales quatre buffles accroupis, en ronde-bosse, qui tiennent lieu d'anses. On sait que le couvercle de ces ustensiles porte comme mode de préhension soit des animaux réalistes comme ceux-ci, soit sur des modèles plus simples des animaux schématiques, soit encore des anses en forme de bagues, soit enfin au centre du couvercle un bouton plus ou moins épanoui. Ici les quatre buffles se placent sur la quatrième zone, un peu plus bas que le ruban supérieur qui la délimite, et empiétant sur le ruban inférieur. Ils sont assez robustement modelés, mais leur robe, de l'épaule à la croupe, est ornée sur trois zones de motifs compliqués de méandres purement conventionnels, où survivent des influences Tcheou. L'artiste qui a modelé ces buffles les a posés sur une sorte de mince talus, légèrement débordant en tous sens, puis les a appliqués sur les dragons déjà ciselés de la cire du modèle. De la sorte, le bronzier réussissait à dissimuler l'erreur de mesure qui l'avait contraint à insérer un demi-dragon supplémentaire dans la quatrième zone.

Le cinquième anneau accepte vingt dragons, semblables, sauf dimensions, à ceux des deux zones antérieures et comportant la fleur aux quatre pétales.

Si l'on regarde avec soin cet objet on constatera très vite que l'artiste a soigneusement évité d'établir des relations de symétrie entre ses zones de décor. Il eût été facile de créer un axe de symétrie ordonnant toute la parure de l'objet, un diamètre non tracé qui eût divisé le couvercle et les anneaux successifs en deux parties égales, le premier anneau recevant 3 dragons à sa droite, 3 à sa gauche, le deuxième 4 et 4, et ainsi de suite. On eût disposé ensuite les quatre buffles selon la même norme et le résultat eût été morne et fastidieux, alors que ces ingénus décalages introduisent l'allégresse d'un rythme.

C'est devenu poncif chez toutes les personnes qui examinent des bronzes de déclarer qu'un motif qui se répète plusieurs fois est imprimé. Entendez qu'une matrice, si le motif est en relief, un mâle si le motif est en creux est appliqué sur le modèle en argile ou en cire selon la fonte qu'on adoptera. Ce procédé d'impression par ce qu'il contient de mécanique — tenez compte pourtant qu'il a fallu graver la matrice ou champlever le mâle — enchante

et rassure à la fois les archéologues qui ont la phobie de toute habileté, de toute invention, de toute liberté, de tout génie et en un mot de l'art, qui trouble leurs petits dogmes et humilie leur superbe. Et ils jugeraient stupide, aussi bien, l'artisan, comme ils disent, le fabricant de préférence, qui perdrait son temps à répéter manuellement, par jeu insane, dix fois le même motif, en y introduisant forcément quelque variante intempestive.

Il faut tout de même que les scientistes en prennent leur parti. On trouve il est vrai, des bronzes où des motifs sont imprimés et on en trouve d'autres, tel le couvercle que je vous ai décrit, dont le modèle a été entièrement décoré à l'outil. J'ai examiné avec le plus grand soin chacun des dragons des cinq zones décorées. Je les ai mesurés, j'ai pris des empreintes que j'ai comparées, et je me suis convaincu que pas une seule des bêtes chimériques n'était adéquatement superposable à une autre, c'est dire que la technique de l'impression ne peut être invoquée. J'ai, bien entendu, admis l'hypothèse d'une impression de deux, de trois dragons. Aucune combinaison ne s'adaptait aux faits.

Le catalogue Sumitomo montre quelques récipients portant un couvercle analogue au nôtre : Monté sur un seul pied (Sumitomo, Pl. 115), ce récipient serait un *An* dont M. Hamada dit qu'il a une forme « akin to the *hsi* ». Monté sur trois pieds, on l'appellerait *hsin*, lequel selon le même auteur, « is said to be nothing but a *tsing* ». Les personnes soucieuses de nommer en chinois ces objets rituels qui paraissent interchangeables, auront le choix entre quatre appellations, parmi lesquelles il n'est pas certain que se trouve la vraie.

Il n'y a aucune raison pour dater des T'sin, comme on l'a fait, de tels objets, qui se placent certainement au début des Han.

Collection O. Sirén.

MIROIRS

J'essayerai, à mon tour, de dater les miroirs d'après leur forme et leur décor. On a vu par l'examen critique que j'ai fait de leurs travaux que la plupart des auteurs, à quelques incertitudes près, sont en somme parvenus à des datations suffisantes, ce qui implique que l'opération s'effectue, non par le jeu du caprice ou de la divination, mais en vertu de l'existence de quelques règles plus ou moins explicitement formulées. Ce sont ces règles que je me propose de dégager, en gardant toujours en mémoire que les faits dictent les règles et que la lune n'est pas aberrante, ainsi que le croient les astronomes et M. Paul Valéry, lorsqu'elle commet quelque infraction à la légalité du moment.

Je répéterai ici ce que j'ai déjà écrit que, selon la vraisemblance et selon la tradition, le miroir de métal existait en Chine, antérieurement aux Han. Mais je n'ai jamais vu et il semble que personne n'a vu un miroir spécifiquement Ts'in, a fortiori Tcheou.

Les miroirs Han sont tous de forme circulaire. Il est possible à en croire les records, qu'il en a existé de carrés, mais aucun de ceux que j'ai vus ne montraient de caractéristiques Han, alors que tous pouvaient être donnés aux T'ang. Je ne connais pas un miroir polylobé qu'on puisse placer aux Han. Il ne s'ensuit pas de cette règle que tous les miroirs ronds sont Han. On a répété cette forme à toutes les époques. Par contre tous les miroirs polylobés sont T'ang, ou plus tardifs.

Les miroirs Han possèdent presque tous un bouton de forme hémisphérique. D'autre forme de bouton, je n'ai trouvé que sur deux exemplaires le chapelet de petits mamelons entourant un mamelon central. Je ne connais pas un miroir avec un bouton de forme d'animal qu'on puisse placer aux Han. Et comme ci-dessus, je répèterai : Il ne s'ensuit pas de cette règle que tous les boutons hémisphériques appartiennent à des miroirs Han. On a répété cette forme de bouton à toutes les époques. Par contre tous les miroirs dont le bouton est en forme d'animal sont T'ang ou plus tardifs.

Le décor des miroirs Han s'astreint surtout à des figures géométriques alors que le miroir T'ang tend, par son inspiration plus libre, à s'évader de cette norme trop stricte. M. Harada à excellemment précisé la différence des deux types, en opposant à la géométrie Han la technique picturesque des T'ang. Alors que sous les Han les zones de décors réguliers se succèdent enfermées dans des cercles ou des polygones, il n'est pas rare que la flore et la faune des T'ang s'égaillent sans observer une symétrie rigoureuse sur tout le champ du miroir.

Ni les Han, ni les T'ang ne furent à proprement parler des réalistes. Mais le bagage décoratif des T'ang est plus nombreux. J'ai écrit à propos des fibules que le rôle des T'ang fut surtout d'asservir à l'arabesque chinoise tout un monde nouveau d'apports étrangers. Et le même fait se vérifie pour les miroirs. Il est peu vraisemblable qu'on n'ait pas produit de miroirs sous les Wei et que si l'on en a produit ils ne portent pas l'indice anarchique de leur époque. J'admettrai plutôt que les fouilleurs n'en ont pas encore trouvé.

Un décor que je crois typique des Han, pour ne l'avoir jamais rencontré sur un miroir possible d'une autre date, est ce que j'appelle le décor du té et de l'équerre. M. Koop l'image par le trigramme TLV ce qui n'est pas mal trouvé, sauf que, plastiquement le V usuel ne lève jamais ses jambes en angle droit. De plus ce que l'amateur prend pour deux lettres différentes L et V sont le même angle droit, une fois se présentant par son sommet, une autre fois par un de ses côtés. Je montre un miroir ainsi décoré. Le catalogue Sumitomo en a sept (Pl. 2 à 16 et Pl. 37), le dernier donné, inexactement je crois, comme japonais.

Le té et l'équerre exigent pour se montrer qu'autour du bouton s'épanouisse

un quatre-feuilles ou tout autre motif décoratif qui s'inscrive dans un carré. C'est sur le milieu des côtés de ce carré que s'élèvent perpendiculairement les tés. Il y a donc corrélation intime entre le carré d'une part, les tés et les équerres d'autre part. Et réciproquement.

On peut encore recueillir comme spécifique aux Han le motif que M. Harada nomme les arcs concaténés. Assistez à leur génèse. J'inscris, sans le tracer, dans un cercle, un polygone, généralement un octogone. Ou mieux je place sur la circonférence du cercle les sommets de ce polygone. Ces sommets, au lieu de les joindre par des droites qui seraient les côtés de la figure, je les relie par des arcs concaves. J'évide l'intérieur du polygone ainsi formé et champlève une série de fuseaux, huit s'il s'agit d'un octogone, chacun compris entre deux arcs de cercle, savoir l'arc concave que j'ai donné comme côté au polygone et l'arc intercepté sur la circonférence circonscrite par deux sommets consécutifs du polygone. Ce motif se rencontre soit sur la circonférence extérieure du miroir, soit sur une circonférence tracée dans l'intérieur. Ces arcs concaténés, ces fuseaux, ou ces festons, comme on voudra les appeler sont donc toujours corrélatifs à un polygone.

J'ai montré quelques cas d'arcs concaténés, tels que décrits. Le catalogue Sumitomo en possède un assez grand nombre (Pl. I à 8 et 27 à 29), avec des variantes intéressantes. La plus curieuse consiste à inverser la technique ci-dessus, c'est-à-dire à évider les fuseaux, de manière que ce soit le polygone qui se champlève (Pl. 27 et 28). Dans ce cas le polygone est entouré d'une zone montrant un motif curieux de sabres tête-bêche. En d'autres variantes, le polygone n'est pas inscrit dans le cercle, mais placé à l'intérieur comme une étoile. Un magnifique miroir (Pl. 9) que j'ai déjà signalé parce qu'au lieu d'un bouton hémisphérique il possède une couronne de huit mamelons, autour d'un mamelon central un peu plus gros, montre deux séries de seize arcs concaténés, une série à l'intérieur et l'autre sur le bord extérieur. Entre les deux zones d'arcs se développe un jeu exquis de petits boutons hémisphériques qui semblent des baies alternant avec des rosaces florales formées par des lentilles. C'est le plus somptueux miroir Han que je connaisse.

Ces petits boutons hémisphériques, ces mamelons, ces baies et ces lentilles que je viens de montrer sur des miroirs aux arcs concaténés, on les rencontre sur la plupart des miroirs Han, et on ne les retrouvera jamais sur des miroirs indubitablement T'ang. Il convient donc de les signaler comme appartenant au décor Han, encore qu'ils vienent de plus loin. Dans les bronzes Tcheou, ils sont les yeux des tao-tie, mais leur forme est plus volontiers semi-ellipsoïdale et de plus; comme je l'ai déjà signalé ailleurs, ils s'encochent soit d'une fente soit d'un trou circulaire simulant l'iris; quant l'œil du tao-tie est nettement hémisphérique le pronostic Han est quasi-certain.

Le mot concaténé usité par M. Harada est singulièrement suggestif quand il l'applique plutôt qu'aux arcs, que je dirai de préférence adjacents, à certains décors Han de nuages, de méandres où les motifs forment comme les anneaux d'une chaine, d'un bracelet, d'un collier, ou encore la tresse d'une corde. On

peut supposer que sous cette dernière forme élémentaire, ce motif est emprunté aux vases parthes. A tout le moins nous constaterons qu'une parenté existe entre le décor parthe et le décor Han. Comme types sous-jacents de la tresse on trouve encore dans les miroirs Han, le décor en dents de scie : c'est un ruban circulaire dont les dents sont tantôt dirigées vers l'intérieur du miroir tantôt vers l'extérieur. Puis ce que j'ai appelé la roue dentée en chevrons : c'est aussi un ruban circulaire qui porte une série de lignes obliques en relief. Parfois ces traits, au lieu d'être inclinés, sont normaux à la circonférence, cas que M. Harada nomme justement le décor en dents de peigne. Décor en dents de poisson, ai-je lu, me semble-t-il, je ne sais plus où.

Ni le décor en dents de scie, ni la roue dentée en chevrons, ni le peigne, ne se verront sur des miroirs T'ang. Aucun des cinquante-neuf miroirs deuxième volume du catalogue Sumitomo, qui est implicitement censé ne présenter — et qui en fait ne présente — que des miroirs T'ang ou postérieurs, ne montre ces types de décor. Pareillement le *Toyei Shuko*. Mais on les rencontrera sur des miroirs que je serais tenté de placer, sans précision, entre Han et T'ang, plus près de Han toutefois.

Sous les T'ang, on trouvera le collier de perles, rondes ou ovales, le collier de losanges et aussi une mince torsade qui rappellent évidemment les colliers Han. Han ou T'ang d'ailleurs, ces motifs sont usités pour séparer des zones de décors plus importants.

Nettement spéciale aux Han, la technique des animaux, tigres et dragons, silhouette d'un trait en relief, mince et nerveux et qu'on ne retrouve pas seulement sur des miroirs, mais aux flancs des vases et sur maints objets d'usage indéfini. Ces sveltes silhouettes sont généralement d'une rare élégance.

Puis, peu à peu, le relief et le modelé interviennent jusqu'à produire des animaux qu'on placerait aux T'ang s'ils ne se juxtaposaient à d'autres motifs antérieurs à cette dynastie. J'admets que ces animaux en relief et modelés se situent quelque part entre Han et T'ang.

En les opposant aux motifs décoratifs des Han, j'ai chemin faisant déterminé certains faits typologiques qui appartiennent aux T'ang. Je n'y reviendrai pas. La principale caractéristique des miroirs T'ang c'est d'élargir le champ du décor pour arriver dans certains cas à un champ unique. Les motifs changent. La fleur intervient non plus sous l'aspect des quatre pétales stylisés des Han, mais comme pivoine, chrysanthème, lotus. Un rameau au bec des oiseaux volent. Et le couple de canards, symbole assure-t-on des amours fidèles, prend sa place.

Ce qui frappe dans le décor des T'ang c'est que le même décor assume deux styles différents. Ou bien les fleurs et les oiseaux apparaîtront en relief subtil comme la Sainte Cécile de Donatello, ou bien ils se projetteront en relief exubérant, comme la sculpture alimentaire des Della Robbia.

CHARLES VIGNIER.

Les Bronzes de Li-yu

En l'absence de fouilles scientifiquement menées, la connaissance des anciens bronzes chinois n'a longtemps obtenu que du hasard les précisions qui lui sont nécessaires pour progresser. Ouvrons les catalogues récents des plus fameuses collections d'Europe ou d'Amérique. Le « probably Chou », le « so called Ts'in style » ou le « date doubtful », y étiquettent sans gloire les produits d'une période de plus d'un demi-millénaire. Le lieu de la trouvaille n'y est qu'exceptionnellement mentionné, et cette lacune a jusqu'ici le plus souvent interdit à l'archéologue de répartir, selon leur aire géographique, des types, dont la diversité exprime pourtant sans doute celle des civilisations, qui, au cours de la lente formation de la Chine, connurent, au Nord et au Sud des bassins du Houang-ho et du Yang-tseu, dans les montagnes de l'intérieur ou dans les plaines riveraines de la mer, des destins à coup sûr bien différents.

Pourtant, de récentes recherches et quelques heureuses rencontres nous ont déjà permis de distinguer un certain nombre de groupes de civilisations assez bien délimités. L'un de ceux-ci, qui fut ces dernières années activement étudié, se situe dans la région des Ordos; il appartient aux marches mongoles de la Chine et, par son art, où ont pénétré de nombreux éléments scythes, il se distingue nettement de celui de la Chine centrale. C'est dans celle-ci qu'il faut chercher le cœur de la civilisation chinoise, notamment dans la région du cours inférieur du Houang-ho entre les provinces du Honan, du Chansi et du Chensi. C'est là qu'elle prit naissance sous les Yin et les Tcheou; c'est là que se produisit, en partie sous des influences étrangères, la renaissance qui, dans les domaines politiques, littéraires et surtout artistiques, caractérise l'époque de la fin des Tcheou, des Ts'in et des Han.

De fructueuses trouvailles, dont un certain nombre d'objets sont étudiés dans ce numéro de la Revue, ont été faites au Nord et au Sud de cette région, les unes dans la vallée du Houai-ho, les autres à Li-yu, près de Ta-t'ong. Elles réunissent des pièces de fabrication vraisemblablement contemporaine. Dans l'article qu'il consacre à quelques bronzes de la collection David-Weill, M. Janse montre les particularités du premier lot. Je ferai de même en ce qui concerne le groupe de Li-yu.

On connaît l'histoire de la découverte. Je la reprends d'un mot, car il est nécessaire d'en avoir les peripéties présentes à l'esprit pour comprendre le sort actuel de son butin. En juin 1923, un marchand parisien, M. L. Wannieck, se trouve dans la région des Ordos, quand une de ces rumeurs qui, en Chine, courent si vite le pays, lui porte la nouvelle qu'une découverte

a été faite près du village *(ts'ouen)* de Li-yu. Ce hameau situé dans la province du Chansi à soixante kilomètres environ au Sud-Sud-Est de Ta-t'ong et à environ 15 kilomètres de la sous-préfecture de Houen-yuan, est perché sur le versant nord du Heng-chan. M. Wannieck se rend sur les lieux et se met en rapport avec le R. P. Vleschouwer, missionnaire à Houen-yuan, qui lui confirme le fait : à la suite d'un orage qui a provoqué l'éboulement d'une falaise, un paysan, en descendant de la montagne, a, dans une excavation, aperçu quelques bronzes. Il alerte les habitants du village qui entreprennent le déblaiement, non sans détruire, dans leur hâte, un grand nombre d'objets. Les pièces les plus importantes, confisquées par les autorités de Houen-yuan, sont exposées au yamen ; les autres, que les paysans ont réussi à soustraire au regard des autorités, demeurent cachées dans les maisons. Ce sont celles-ci que M. Wannieck, au cours de marchandages nocturnes, parvient à acquérir et rapporte en France, où elles sont exposées en 1924 au Musée Cernuschi. Quant aux autres, elles sont encore au Chansi, M. Wannieck et son associé d'alors, M. Grosjean, n'ayant jamais pu obtenir l'exécution d'un contrat d'option qui avait été, en 1924, passé au nom de M. Wannieck par l'entremise du R. P. Vleschouwer, et qui porte la signature du sous-préfet et de 18 notables de Houen-yuan : par ce contrat, la ville cède la collection contre 50.000 dollars qui devaient, paraît-il, servir à la réfection et à l'entretien des écoles de la cité. M. Grosjean, auquel je dois une partie de ces renseignements et qui se rendit en 1925 à Houen-yuan, précise que le lot est aujourd'hui entre les mains d'un protégé du Gouverneur, S. E. Yen Si-chan. Le point de la trouvaille, que M. Grosjean est, à son tour, allé reconnaître, est à environ 600 mètres à l'est du hameau de Li-yu, au lieu dit Sseu-yuan (pagode, bonzerie) bien qu'il n'y subsiste aucun vestige de temple. La partie excavée est de 10 à 12 mètres de diamètre.

Si nous dénombrons les pièces qui furent trouvées à Li-yu, ou tout au moins celles qui furent sauvées du pillage de la fouille, nous en comptons 18 retenues au Chansi, et une vingtaine ramenées à Paris. De ce dernier lot, 15 objets sont encore dans la collection de Mme Wannieck, les 5 autres, plus quelques fragments, ayant été cédés à des collections allemande, anglaise, suédoise, américaine et française. Nous en verrons plus loin le détail.

Avant d'entreprendre cette énumération, jetons un coup d'œil sur l'ensemble des bronzes. Ils appartiennent tous au matériel sacré qui, dès la dynastie Tcheou, était utilisé pour l'accomplissement des sacrifices. On sait qu'un recueil qui date du XIIe siècle après J.-C. le « *Siuan-ho po-kou t'ou* », nous en donne l'illustration. La plupart des bronzes de Li-yu y trouvent leur place; mais par là nous ne sommes renseignés ni sur la nature, ni sur la date du sacrifice auquel ils furent consacrés. Enfouis sans ordre dans le loess, ils ne semblent pas appartenir à une sépulture. Quant à l'hypothèse, jadis reprise par d'Ardenne de Tizac à une tradition locale, qui y voyait les vestiges d'un sacrifice que l'empereur Ts'in Che-Houang Ti aurait fait aux esprits du Mont-Saint, rien n'autorise à s'y arrêter, car les annales de ce règne ne mentionnent pas un

voyage de l'empereur dans cette région. Force nous est de tirer tous nos renseignements de l'analyse du style des objets. Celui-ci porte au plus haut point les marques d'un art de transition. Quelques-uns des thèmes ou des formes Tcheou s'y attardent, mais auprès d'eux, et plutôt que mêlés à eux juxtaposés, apparaissent d'autres formes et d'autres motifs venus d'ailleurs : ce sont ceux qui s'épanouiront à l'époque des Han. Cette double tendance, qui s'unit pourtant dans la recherche d'un allègement général des formes, produit parfois un manque d'équilibre que nous signalerons au passage; on y lit l'inhabileté de l'artisan qui cherche à traduire d'anciennes formules dans une langue nouvelle. Dans le décor, cette dualité s'accuse avec plus de netteté encore. On y voit se déployer le leitmotiv des dragons qui se tordent en spirales; mais ces monstres ont perdu leur antique violence. S'ils tourbillonnent, c'est avec grâce pour se nouer en guirlande et revêtir le métal d'une parure enrubannée. Point de saillants accusés ni de plans anguleux, mais tantôt un relief plat, tantôt une ondulation, une frisure en copeaux que ponctuent çà et là de légères granulations, ce qui achève de donner au décor l'aspect bourgeonneux, feuillu et frémissant d'une frondaison printanière. Dans le voisinage de ce monde imaginaire et monstrueux, surgit un autre monde, par contre tout réel, où des figures d'animaux et de personnages se meuvent avec une liberté et une assurance que l'on s'étonne de rencontrer dès les premiers pas de cet art nouveau-né. La plupart des motifs y sont exécutés soit en ronde bosse, soit au trait; ils sont par leur facture les uns de véritables sculptures en réduction, les autres d'authentiques dessins tracés sur une feuille de métal. Une dernière remarque sur la technique de ces bronzes : leur épaisseur est faible et concourt à leur apparence de légèreté.

Dans une note que publie ce numéro de la Revue, Charles Vignier étudie un couvercle de la collection Sirén; il en assimile le style à celui des bronzes de Li-yu, et conclut par ces mots : « Il n'y a aucune raison pour dater des Ts'in, comme on l'a fait, de tels objets, qui se placent certainement au début des Han. »

Par ailleurs, c'est à la dynastie Ts'in que les attribue Salmony dans le catalogue illustré de l'Exposition de Cologne, et Sirén dans l'*Histoire des Arts Anciens de la Chine*. Quant à Umehara, il en fait suivre la photographie d'une mention plus ambigüe. Le « so-called Ts'in style » que porte sa publication « Shina-kodô Seikwa » laisse le champ libre à bien des interprétations. Au reste il s'en est lui-même expliqué ailleurs. Au retour de son séjour en Europe, ce jeune savant prit comme sujet d'une conférence qu'il fit à Kyôto en 1930 : « Les bronzes qu'il est convenu de nommer Ts'in » et en donna pour exemples les bronzes de Li-yu, dont il fit une analyse détaillée (1) : leurs particularités stylistiques les écartent aussi bien des objets des Trois Dynasties que des objets des Han ou des Six dynasties, et leur assignent par rapport à ces séries une place intermédiaire. Une remarque analogue s'applique aux trouvailles de Karlbeck dans la vallée du Houai-ho et à celles qui en 1923 furent faites égale-

(1) Le compte-rendu de cette conférence a paru dans la revue japonaise « Tōkō Gakuhō » n° 1, mars 1931. M. Elisséeff a bien voulu m'en faire la lecture.



c



b

a

a et *b*. - Vase à couvercle : bronze. — *c*. - Chaudron tripode (ting).



b



c

a

a et *b*. - Fragment de bassin (p'an). — *c*. - Épée : bronze incrusté d'or et de turquoises.
Collection Wannieck.



a

b

a. - Vase à libation (yi). — *b*. - Chaudron (hien).
Collection Wannieck.

ment au Honan près de Kou-che-hien. Or les ustensiles en terre, exhumés au Honan en même temps que les bronzes, se rangent dans des séries connues et datent du IVe ou du IIIe siècle avant J.-C. Le style des bronzes n'infirme en rien ces dates — au contraire —. Reste à savoir à quelle cause attribuer la soudaine transformation des formes et du décor à cette époque : elle est sans doute due à une influence étrangère; l'élégance de la ligne de certains vases autant que le réalisme de certaines des figures ornementales semblent attester l'action lointaine de l'influence hellénistique. Pour appuyer son hypothèse, le savant japonais fait notamment allusion à quelques-unes des découvertes que fit Chantre au Kouban dans la région du Caucase : sur ces objets il retrouve les plus notables particularités que nous rencontrons en Chine sur les bronzes groupés sous la commune appellation de style Ts'in.

Dans la série des vases de Li-yu, je crois en effet distinguer l'indice d'une influence occidentale, entre autres sur les objets suivants : les vases, « *hou* » évoquent souvent le galbe d'amphores dont les anses auraient été supprimées; les pieds des « *ting* » (de ceux notamment qui portent sur leur couvercle des têtes d'animaux au col incurvé) par leur ligne et par leur attache ouvrée d'un relief, ne diffèrent guère de ceux de certains tripodes de la région méditerranéenne; l'ornement du couvercle à la tête brandie ne rappelle-t-il pas d'ailleurs le mouvement de tête des griffons qui ornent des vases occidentaux ? La palmette chinoise rappelle aussi, à sa manière, la palmette occidentale; nous l'indiquerons d'une façon plus précise en étudiant les palmettes que porte gravées sur son col le vase cordé, dont le couvercle est muni d'une chaîne. Les animaux, enfin, sont exécutés avec un souci de réalisme qui était jusqu'alors étranger à l'art chinois et qui est au contraire dans la tradition des grandes civilisations de l'Occident. Aussi bien les figures en ronde bosse que celles qui sont gravées à l'intérieur d'un des bassins semblent éviter le mouvement décoratif pour reproduire saisies sur le vif les attitudes de la vie. Cet éloignement d'un rythme conventionnel et notamment du mouvement en spirale me paraît s'affirmer davantage sur les bronzes de Li-yu que sur ceux trouvés dans la vallée du Houai-ho.

Étant donné le manque d'homogénéité des bronzes de Li-yu, y-a-t-il lieu de leur attribuer, au point de vue de leur date, une même origine ? Une des pièces, — le buffle couché, actuellement dans le collection de la comtesse de Béhague, — a, le plus souvent, reçu une date postérieure. Pour le reste, il semble que ce manque même d'homogénéité, se retrouvant dans chacun des pièces aussi bien que dans l'ensemble du groupe, nous invite à retenir l'hypothèse d'une origine commune : cette absence d'unité est sans doute la marque même d'une époque, qu'il nous reste maintenant à délimiter.

Le grand nombre des objets du style dit Ts'in déborde à coup sûr les étroites limites du règne de cette dynastie. Rien ne nous interdit d'en placer la fabrication plus haut dans le temps, et la connaissance des transformations survenues dans l'armement vers la fin du IVe siècle avant J.-C., nous incite à le faire. Pour ce qui est des bronzes de Li-yu je les classerai pourtant

plutôt parmi les séries les plus récentes du groupe dit Ts'in, car elles me paraissent avoir plus que d'autres de multiples affinités avec les pièces de la dynastie Han; quitte à faire également glisser certaines de celles qualifiées de Han à une époque antérieure à cette dynastie.

L'intérêt archéologique des bronzes de Li-yu n'est plus à prouver : il est amplement attesté par les études que ne cessent de leur consacrer les savants français et étrangers. Cette trouvaille compte parmi le très petit nombre de celles auxquelles l'archéologue se réfère habituellement aujourd'hui.

Quant à la valeur attribuée à ces objets, une dernière précision suffira à l'établir. J'ai dit que le contrat de vente passé en 1924 pour les pièces restées au Chansi était de cinquante mille dollars, ce qui au cours du moment équivalait à six cents mille francs. L'importance de ce lot ne me paraît pourtant certes pas supérieure à celle des objets de la collection Wannieck. Or veut-on savoir pourquoi les vendeurs ont refusé de s'en dessaisir? Je tiens de M. Pelliot le renseignement suivant : lors de son dernier séjour en Chine il a su, de bonne source, que des offres, dépassant de plus du triple la somme primitivement fixée, avaient été faites aux détenteurs actuels de la collection par des marchands désireux de l'acquérir.

PIÈCES DE LA COLLECTION WANNIECK

Planche XLIII, *a* et *b*

Vase oblong porté par quatre pieds et coiffé d'un couvercle.

Deux anses en oreilles se dressent sur les petits côtés; au-dessus d'elles sur le couvercle sont fixés deux anneaux; placés en croix par rapport à ces anneaux, deux béliers en ronde bosse sont couchés sur les versants des grands côtés du couvercle.

Cette pièce se distingue par sa forme de toutes les séries de vases aujourd'hui connues. J'y remarque dans l'exécution un défaut d'équilibre entre les pieds trop grêles et le corps trop lourd qu'ils portent. Comme l'a déjà signalé Salmony, ce même défaut se répète dans le décor; il oppose la petite dimension des figures en ronde bosse à l'opulence de l'ornement gravé.

Entre deux zones lisses qui occupent le dessus du couvercle et le dessous de la panse, s'étend une large zone ouvrée, divisée horizontalement en trois bandes parallèles, où se répète le motif du dragon tordu en S. La spirale y donne à l'ensemble comme au détail son rythme indéfiniment enroulé et déroulé. Dans les bandes intermédiaires plus larges que celles qui l'encadrent les dragons s'entrelacent deux par deux. Par sa désignation chinoise, ce motif est le p'an-tch'e (*p'an :* entrelacé; *tch'e :* dragon sans corne). On le retrouve dans plusieurs objets de la vallée du Houai-ho. Il me semble ici traité d'une manière plus symétrique et moins véhémente. Cet assagissement de la spirale Ts'in est à mon avis une des caractéristiques des bronzes de Li-yu.

Les anses s'ornent d'une tresse, motif qui s'associe souvent au décor en spirale.

Les pieds sont unis au corps par des têtes de dragons stylisées, mufle retroussé, oreilles en folioles, front granuleux. Une palmette est gravée au-dessus du sabot qui répète une tête de dragon en demi relief.

Sur le couvercle deux cercles sont gravés et encadrent un motif en tourbillon.

En reprenant une note de M. Pelliot, nous signalerons que « l'ornementation est plate avec fond évidé. Peut-être la réalité ancienne était-elle encore plus plate, et tous les creux étaient-ils remplis avec une sorte de pâte ».

Hauteur 0,16 m. Longueur 0,25 m. (Y compris les anses).

(1) Salmony, pl. 31. — Sirén, pl. 98. — Umehara, pl. 166.

Planche XLIII, *c*

Chaudron tripode (ting). Muni de deux anses à oreilles et coiffé d'un couvercle rond et bombé. Il est décoré du motif ornemental *p'an-tch'e* et porte sur le couvercle, intercalés, 3 oiseaux en ronde bosse et trois bovidés en demi relief.

Le décor analogue au précédent s'augmente ici sur la panse d'une rangée de palmettes triangulaires ornées à l'intérieur d'un motif de spirales adossées.

Les pieds sont rattachés au corps par des têtes de monstres en demi relief; ils ne portent pas de sabots ornés.

Sur les anses, se voit un motif en crochet et en triangle qui trouvera sous les Han des applications fréquentes.

Au centre du couvercle, un décor en tourbillon.

Hauteur 0,15 m.

D'Ardenne de Tizac, pl. 52-53. — Salmony, pl. 33. — Sirén, pl. 97. — Umehara, pl. 164.

Planche XLIV, *a* et *b*

Fragment de bassin plat (p'an) porté par 3 ou 4 pieds. Le bord droit du bassin est décoré du motif ornemental *p'an-tch'e* qui en occupe toute la hauteur. Une tête de monstre en demi-relief se superpose au ruban du décor et le masque entièrement. Des torsades en spirales l'animent de ce mouvement hélicoïdal propre à l'art dit Ts'in. Les yeux globuleux percés d'un trou évoquent les têtes que portent certaines agrafes primitives.

---

(1) Les ouvrages auxquels se réfèrent les noms d'auteurs qui font suite à certaines de nos notices sont :

D'Ardenne de Tizac, *Art Chinois classique.*

Salmony, *Asiatische Kunst Ausstellung*, Koln, 1926, mit *Anmerkungen von Paul Pelliot.*

Sirén, *Histoire des Arts anciens de la Chine*, tome I.

Umehara, *Shina-kodô Seikwa or Selected Relics of ancient Chinese Bronzes from Collections in Europe and America.*

Les pieds, qui sortent de la gueule du monstre tournée vers le sol, se terminent par des griffes de fauves.

L'intérieur est orné de lignes d'animaux en demi-relief; les lignes sont parallèles mais en sens contraires; des poissons vus de profil y alternent avec des tortues vues à vol d'oiseau. Sur le bord creux de la coupe des canards se promènent à la queue-leu-leu. Le marli est enrichi d'une ligne sinueuse et ininterrompue de quadrupèdes qui se poursuivent en bondissant. La silhouette familière de ces animaux, dégagés d'ornements conventionnels, contraste avec les figures chargées du décor extérieur.

Cette pièce est à rapprocher du fragment de bassin qui se trouve au Musée du Louvre et qui provient également de Li-yu.

Hauteur 0.13 m. Diamètre 0,45 m.

Umehara, pl. 167.

PLANCHE XLIV, *c*

ÉPÉE DE BRONZE A DEUX TRANCHANTS avec incrustation d'or et de turquoises et ornée d'un bouton de jade. La lame longue est évidée en son milieu, et porte dans l'évidement une inscription en incrustations d'or.

La garde est ornée d'un masque de T'ao-t'ie en incrustations d'or et de turquoises.

La poignée se compose d'une fusée cylindrique à deux renflements en forme d'anneaux; le pommeau est fait d'un bouton cônique surmonté par un disque de jade à la surface ornée d'une granulation. Sur la poignée on distingue des enroulements de fil métallique tressé.

Cette épée s'apparente à des séries d'épées qui ont été recueillies par Karlbeck dans les régions qui s'étendent autour des vallées du Houai-ho et du Yangtseu: elles ont été étudiées par O. Janse dans ses « Notes sur quelques épées anciennes trouvées en Chine ». D'après cet auteur, le type d'épée longue aurait paru en Chine aux alentours du milieu du premier millénaire avant notre ère.

Une épée en tous points semblable se trouve à la Freer Gallery à Washington. Elle a été rapportée de Chine par J. Trübner et a été publiée par O. Kümmel dans l'ouvrage qu'il consacre à la mémoire de son compatriote. Les inscriptions qui ornent les deux plats de la lame sont, semble-t-il, les mêmes que ceux que porte l'épée de la collection Wannieck. Voici la traduction qu'en propose O. Kümmel, tout en la faisant précéder de trois points d'interrogation : « *Wenn ich (das Schwert) nennen will, so nenne ich es TUN zu Angriff und Verteidigung* » et « *An einem glücklichen Tag überreicht, gefertigt zu guten Gebrauch, dies als Inschrift* ». (O. Kummel, *Jörjg Trübner zum Gedächtniss.*)

Longueur 0,53 m.

Sirén, pl. 96.



Coupe avec couvercle. Collection Wannieck.



Vase à vin (hou). Collection Wannieck.

PLANCHE XLV, *a*

VASE A LIBATION (I). Un anneau y tient lieu d'anse; le bec est surmonté d'une tête de monstre en léger relief.

Ce qui donne à cette aiguière l'originalité de sa forme, c'est la terminaison en pointe qui, au-dessus de l'anse, fait saillir un crochet et imprime aux bords de la coupe le mouvement sinueux et lancéolé propre au style Ts'in.

Une bande de dragons en spirale suit le corps du vase dont le bord évidé et le pied sont ornés d'une tresse.

Hauteur 0,14 m. Longueur 0,25. m

d'Ardenne de Tizac, pl. 51. — Salmony, pl. 35.

PLANCHE XLV, *b*

CHAUDRON (HIEN) à fond perforé et muni de deux anses en anneaux suspendus à des têtes de monstres en demi-relief.

Autour du chaudron une large bande qu'emplit le motif *p'an-tch'e;* deux tresses triplement nouées la bordent. Ce même motif tressé enserre le pied, tandis que le bord évidé du col s'orne d'un ruban gravé de palmettes en lancettes sur un fond pointillé.

Hauteur 0,88 m.

Salmony, pl. 34.

PLANCHE XLVI

COUPE qui, munie de son couvercle, a la forme d'une sphère légèrement aplatie. Sur ses faces aplaties sont ajustés deux sortes d'anneaux qui lui servent à volonté de base et de sommet. Les deux extrémités allongées se terminent par deux protubérances qui ressemblent à deux essieux, et qui servaient sans doute à suspendre le vase.

L'objet est nu. Seule le décore aujourd'hui sa patine du bleu lapis le plus vif.

Diamètre dans la hauteur 0,18 m. Diamètre anses comprises 0,25 m.

d'Ardenne de Tizac, pl. 55.

Umehara, pl. 173.

PLANCHE XLVII

VASE A VIN (HOU) muni d'un couvercle. Celui-ci est fixé au vase par une chaine au maillon en anneau. Le corps est pris dans un réseau de cordages figuré en demi relief, avec un remarquable souci d'exactitude. Le col est orné d'une bande tressée au-dessus de laquelle se dressent de hautes palmettes lancéolées. Ces palmettes reproduisent un décor à spirales adossées se détachant sur un fond de méandres anguleux; n'y a-t-il pas lieu d'évoquer à leur propos le dessin en palmettes des civilisations occidentales. La composition est la même; seul

diffère l'ornement du fond; aux branches des deux palmettes, qui là se superposent entre les évidements des spirales, la Chine a substitué un de ses plus anciens motifs, celui du méandre.

Hauteur 0,37 m. Largeur 0,22 m.

Umehara, pl. 169.



Vase a vin (hou) muni d'un couvercle. Celui-ci est garni de deux anneaux; deux autres anneaux sont fixés sur le vase à la naissance du col; ils étaient peut être jadis reliés par une chaine à ceux du couvercle.

Le vase est dépourvu d'ornement.

Haut 0,29 m. Diamètre 0,21 m.

Umehara, pl. 172.



Une paire de petits vases a couvercle. Leur forme répète en diminutif celle du précédent. Mais ces vases ne sont pas pourvus d'anneaux.

Hauteur 0,16 m. Diamètre 0,10 m.



Vase tripode a couvercle. Il semble qu'on doive le rattacher à la série de vases du type " *li* ".

Le couvercle a son sommet garni d'un anneau. Deux autres anneaux sont ajustés aux épaules.

Aucun ornement ne le décore.

Hauteur 0,16 m. Diamètre 0,14 m. (Anses comprises).

Umehara, pl. 171.



Spatule de bronze a décor incisé. Sur le manche est gravée une ligne de losanges; la palette est toute entière décorée. Les deux spirales adossées se détachent sur un fond de motifs en tourbillon et oreilles de dragon.

L'attache de la palette au manche est ornée d'une tête de dragon en demi-relief d'un type analogue à celui que nous voyons sur les pieds des vases.

D'Ardenne de Tizac, pl. 50.

PIÈCES RESTÉES AU CHANSI

Planche XLVIII

Vase a vin (hi-tsouen) en forme de buffle. Le vase a trois ouvertures, dont une seule a conservé son couvercle. Celui-ci est bombé, garni d'anneaux, il porte sur la bague de son rebord des figures d'animaux couchés. Le corps du buffle est presqu'entièrement revêtu d'un décor en léger relief où se répète le même motif ; on le distingue sur le flanc, l'épaule, la cuisse, la nuque, et sur le support renflé du couvercle : c'est la tête de monstre au mufle retroussé, aux yeux ronds, aux cornes, aux oreilles, aux sourcils en spirale, que l'on a déjà vu en relief sur plusieurs des vases de Li-yu.

Dans une partie nue, autour du cou, se noue un collier d'animaux couchés semblable à celui qui pare le couvercle. Les figures paraissent traitées selon le réalisme que nous avons eu l'occasion de signaler ailleurs. Il est regrettable que le manque de netteté de la photographie nous interdise d'en analyser le détail.

Le buffle a l'attitude surprise et comme arrêtée de l'animal imaginaire, veau ou lapin, qui fut également trouvé à Li-yu. Même mouvement de la cuisse et de l'épaule, mêmes jambes coudées, même équilibre du corps un peu en arrière des membres. La facture en est pourtant différente : la ligne du buffle n'a ni la souplesse, ni la vivacité qui animent l'autre animal. Sa gaucherie, l'aplatissement de sa large face, l'hébétude de son regard rappellent plutôt l'éléphant Tcheou de la collection Camondo.

L'œil globuleux est percé d'un large trou; un anneau est passé dans les naseaux. Les cornes reviennent en avant et encadrent symétriquement la face.

Longueur, environ 0,60 m.

Planche XLIX, *a*

Vase (hou) (une paire). Il est soutenu par un large pied, mais ne porte pas d'anses.

Le décor de ce vase est analogue à celui qui orne le buffle. Il est divisé en bandes parallèles, qui le décomposent en tranches horizontales; trois larges bandes, à compter de l'orifice, sont décorées de faces monstrueuses; elles sont séparées l'une de l'autre par trois bagues qui sur un fond lisse portent en relief des animaux couchés semblables à ceux que nous avons signalés sur le buffle. L'ombre portée empêche de distinguer le décor d'une dernière bande qui orne la partie rétrécie de la base. Celle-ci s'évase et forme un pied autour duquel se noue une tresse.

Ce décor somptueux et frémissant rappelle celui que l'on admire sur certaines cloches.

Hauteur, environ 0,45 m.

PLANCHE XLIX, *b*

VASE (HOU) à l'épaule saillante, au col droit, à la base étroite (une paire).

Le corps du vase est pris dans un réseau de cordes liées, semblable à celui qui décore un des vases de la collection Wannieck.

Celui-ci est en outre décoré d'incrustations d'or et d'argent que le manque de netteté de la photographie ne permet pas de distinguer.

Le col est lisse, ses lèvres horizontales.

PLANCHE L, *a*

VASE CHAUDRON A TROIS PIEDS (TING) et muni d'un couvercle. Sur le corps du vase sont fixées deux anses dont l'une se trouve au-dessus d'un des pieds, tandis que l'autre, qui lui est opposée, est placée dans un intervalle dégarni de support; ce qui donne à l'objet un aspect asymétrique.

Trois têtes d'animaux au museau effilé, aux oreilles pointues, au col recourbé en col de cygne, se dressent sur le bord du couvercle. Une des têtes est brisée.

Les pieds sortent de la gueule de monstres dont les yeux sont ornés de turquoises. Ils se terminent en spatules.

Ce vase paraît en tout semblable à celui qui se trouve au Musée de Cologne et qui a la même provenance. Il serait, dans ce cas, décoré de bandes incrustées de bronze, de turquoise et de malachite, que nous ne pouvons distinguer sur la photographie.

Hauteur 17,5 m.

Salmony, pl. 37.

Je reproduis ici une note de Pelliot : « Je crois que « *pi* » est le nom chinois ancien de la turquoise et il y avait des mines de *pi* au Honan. Par ailleurs il y a dans le Sud du Sseu-tch'ouan (au Kien-tch'ang) des mines de turquoises encore actuellement connues; ce sont celles que Marco Polo place au Yunnan parce que le Kien-tch'ang dépendait alors du Yunnan (Yule et Cordier ne l'ont pas reconnu) et il est déjà question de mines de *pi* dans cette région sous les Han; les mines de *pi* du Sseu-tch'ouan sous les Han doivent être les mines de turquoise du Kien-tch'ang. »

PLANCHE L, *a*

ANIMAL IMAGINAIRE, (une paire). L'attitude de l'animal au cou tendu, au dos ensellé, semble indiquer qu'il servait peut-être de support. Faut-il, avec Salmony, supposer qu'une tige soudée au dos reliait le vase à son support? Nous connaissons aujourd'hui quatre pièces de même type : deux se trouvent encore au Chansi; une autre est dans la collection Oppenheim et vient de la collection Wannieck; une quatrième enfin appartient à Joseph Homberg, et a, sans nul doute, été aussi trouvée à Li-yu : aucune d'entre elles n'a conservé le moindre tronçon de la tige qui leur est prêtée par Salmony; leur commun



Vase à vin (hi-tsouen) en forme de buffle ; bronze. Objet resté au Chansi.



b



a

a et *b*. - Vases (hou) ; bronze. Objets restés au Chansi.



a



b



c

a. - Animaux imaginaires (une paire) et chaudron tripode (ting). — *b.* - Deux vases tripodes (li ?) et un vase sur piédouche. — *c.* - Vase (hou) entre deux vases (teou).

Objets de bronze restés au Chansi.

dépouillement ne nous autorise-t-il pas plutôt à imaginer qu'ils étaient les quatre supports d'un même vase de grande dimension ? ou qu'ils n'étaient pas liés à un ensemble ?

Malgré l'indétermination de son espèce l'animal est traité avec un saisissant réalisme qui contraste avec le style conventionnel du décor en spirales, en tourbillons et en tresses qui le revêt tout entier, de son mufle retroussé en volute à ses sabots granuleux. Sa silhouette est à rapprocher de celle des animaux gravés à l'intérieur du bassin de Li-yu, dont M. Janse publie un fragment. Le collier et la sangle indiquent un animal domestique.

Hauteur 0,12 m.

Salmony, pl. 36.

PLANCHE L, *b*

VASE TRIPODE (du type : LI ?) (avec couvercle). Deux anneaux en guise d'anses. Un anneau au sommet du couvercle.

Semblable à l'un des vases du lot Wannieck.

VASE TRIPODE (du type LI ?) avec couvercle. Deux anses dressées en oreilles. Sur le couvercle quatre animaux couchés sont traités en ronde bosse, et semblent être les mêmes que ceux déjà signalés sur le buffle et les grands vases.

Le type de ce vase se rencontre souvent en terre au temps des Han.

VASE A COUVERCLE SUR PIEDOUCHE. Le bol est garni d'anses en anneaux. Le couvercle porte quatre têtes d'animaux en relief du même type que celles qui ornent le *ting* du musée de Cologne.

PLANCHE L, *c*

VASE A COUVERCLE (TEOU). Le pied manque. La coupe est garnie de quatre anses qui figurent quatre félins en ronde bosse ; dressés sur leur queue ils escaladent les bords du bol.

Le couvercle porte à son sommet un bouton plat, qui lui permet de faire l'office de coupe.

Un vase semblable à celui-ci se trouve au Metropolitan Museum de New York. Le couvercle et le pied en sont ornés d'un décor p'au tch'e. Peut-être revêt-il aussi la pièce de Li-yu, que la photographie estompe.

Cette forme est fréquente à l'époque Han où elle se rencontre maintes fois reproduite en terre.

VASE A COUVERCLE (TEOU) de même type que le précédent. Il est garni d'anneaux en guise d'anses.

Point de représentations animales. Y a-t-il un décor ?

Vase (houei) à couvercle (une paire). Le couvercle et le vase sont garnis d'anneaux.

Il est semblable à l'un de ceux du lot Wannieck.



PIÈCES PROVENANT DE LA COLLECTION WANNIECK :

Vase *ting*, Musée de Cologne.

Animal imaginaire, Collection Oppenheim (Londres).

Brûle parfums, Freer Gallery (Washington).

Bassin (fragment), Musée du Louvre (Voir la reproduction qu'en donne M. Janse dans son article.)

Bœuf en ronde bosse, Collection de la comtesse de Behague (Paris).

Fragments divers, Collection du Prince Royal de Suède (Stockholm).

Georges Salles.

Le style du Houai et ses affinités

NOTES À PROPOS DE QUELQUES OBJETS DE LA COLLECTION DAVID-WEILL

Plusieurs découvertes faites en Chine ces dernières années viennent prêter une certaine actualité à ce que l'on a dénommé en général, et faute de mieux, le style Ts'in, style qui ne fut certainement pas exclusivement limité au règne très court de cette dynastie ni au pays qu'elle domina primitivement(1).

Dans l'état actuel des choses il n'est pas aisé de définir exactement le caractère de ce style, ni d'établir, non plus, son origine, les phases différentes de son évolution dans le temps et l'espace. Dans ces conditions, nous croyons qu'il n'est pas sans intérêt de réunir et de présenter des documents pouvant fournir des bases de discussion. A cette fin, nous publions ici plusieurs objets, appartenant au style dit Ts'in ou présentant quelque rapport avec ce style (2).

Un nombre considérable de jades et des petits bronzes (notamment des armes, des miroirs discoïdes et divers menus objets) déterrés dans les régions qui s'étendent autour de la vallée du Houai-ho (voir carte) surtout dans les provinces de Honan Ngan-houei et Kiangsou, montrent ce style à son apogée. Étant donné ce fait, M. René Grousset, dans son ouvrage bien connu, *Les Civilisations de l'Orient*, t. III, (Chine), (Paris, 1930), p. 28, propose de remplacer la dénomination de Ts'in par celle de Houai, plus adéquate.

Ces objets, qui en général, témoignent d'un goût très sûr et dont le fini de l'exécution est tout à fait remarquable, présentent un décor zoomorphe et un certain nombre d'éléments artistiques géométriques.

Le décor zoomorphe comporte surtout des dragons et d'autres animaux fantastiques, des faisans (3) (souvent qualifiés de phénix), des serpents, etc. Les bêtes, en général à corps rubannés, sont reproduites tantôt entrelacées, ou se livrant combat, tantôt disposées en sens inverse. La plupart du temps, les hôtes de cette ménagerie sont violemment agités.

Parmi les motifs géométriques nous distinguons : tresses, souvent employées

---

(1) La dynastie des Ts'in régna entre l'an 221 et l'an 207 avant notre ère. L'état Ts'in comprenait vers la fin du Ve siècle le Chen-si, avec quelques parties du Chan-si et du Ho-nan.

(2) Nous sommes particulièrement redevable à M. D. David-Weill d'avoir bien voulu nous autoriser, avec sa libéralité coutumière, à reproduire la plupart des monuments que nous citons ici et qui font partie de sa remarquable collection d'antiquités d'Extrême-Orient.

(3) Cf. BERNHARD KARLGREN, *Some Fecundity Symbols* in *Bull. Mus. Far Eastern Ant.*, t. II, p. 36 sqq.

pour encadrer d'autres motifs; simples et doubles spirales, parfois disposées par paires; triangles; éléments de méandres; « ailes »; « plumes »; « virgules »; « scrolls »; fonds granulés; « oreilles de dragons »; le « quatre-feuille », notamment sur des miroirs; rangées de cauris; etc.

Ces objets, faits à la fonte, sont aussi caractérisés par une patine verte ou grisâtre (angl. « water-patina »).

Un grand nombre de bronzes qui présentent les dites particularités ont été acquis dans les régions qui s'étendent autour de la vallée du Houai-ho par M. O. Karlbeck, le collectionneur bien connu. Au cours d'innombrables voyages que M. Karlbeck a entrepris dans ces régions, il y a fait l'acquisition de nombreux objets qui appartiennent maintenant en majeure partie au Musée des Antiquités d'Extrême-Orient (Östasiatiska Samlingarna), Stockholm; au Musée von Hallwyl, Stockholm, à quelques collections privées de Suède et à la Freer Gallery, Washington (1).

La provenance exacte ou approximative de la plupart de ces monuments est connue, et ce fait donne à leur valeur documentaire un intérêt particulier.

Nombreux sont les objets qui ont été acquis à Cheou-tcheou (Nganhouei). Ceux-ci proviennent de cimetières qui se trouvent dans les environs de cette localité, pendant quelques années capitale de l'ancien royaume Tch'ou (2).

Cheou-tcheou est devenu ces dernières années un centre du marché d'antiquités du groupe Houai. Il paraît que les objets proviennent de fouilles clandestines.

A Kou-che-hien (Honan), un peu au sud de la vallée du Houai-ho et non loin de la frontière du Ngan-houei, M. Karlbeck a collectionné une quantité de bronzes (notamment des épées, des garnitures de chars et des pièces de harnachement), qui vraisemblablement ont appartenu à des sépultures à char (3). Les objets qui appartiennent en majeure partie au Musée des Antiquités d'Extrême-Orient (Stockholm) et au Musée von Hallwyl (Stockholm), proviennent de fouilles non systématiques.

Nous pourrions citer encore d'autres localités dans la région de la vallée du Houai-ho et où M. Karlbeck a acquis des objets conçus dans le même style que ceux qui proviennent de Cheou-tcheou et de Kou-che-hien et

---

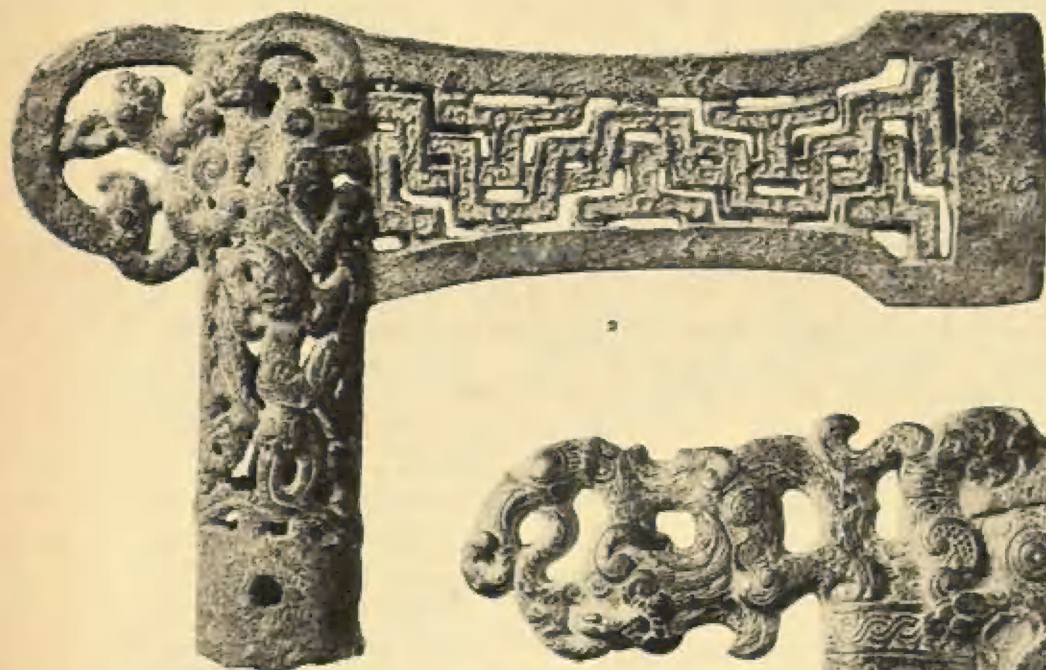
(1) M. Karlbeck a publié plusieurs de ces objets. Cf. J. G. ANDERSSON, *The Tenth Anniversary of the Swedish China Research Committee and the Karlbeck Exhibition* in *Bull. Mus. Far Eastern Ant.*, t. III, (Stockholm 1931).

(2) Le royaume de Tch'ou, qui avait à peu près la même extension que l'actuelle province du Houpei, était habité par les *Man*, probablement apparentés aux Chinois. Ceux-ci étaient gouvernés par les descendants de la dynastie des Chang. En ce qui concerne l'histoire de l'État de Tch'ou, voir E. CHAVANNES, *Mémoires historiques de Se-ma Ts'ien*, vol. IV (Paris, 1901), notamment pp. 337, 416. Cf. aussi P. YETTS, *The George Eumorfopoulos Collection* (Londres, 1929), pp. 30, 31.

(3) Les sépultures de Kou-che-hien étaient peut-être disposées de la même façon que celle de Sin-tcheng-hien (Honan), décrites par M. C. W. BISHOP, *The Bronzes of Hsin-chêng-Hsien* in *The Smithsonian Report* for 1926, pp. 457-468, Publ. 2903 (Washington, 1927).



1



2



3



4

1. - Couteau. — 2. - Hache de cérémonie. — 3. - Hache-poignard (ko). — 4. - Hache-poignard (ko). Objets de bronze. Collection David-Weill.

auxquels nous venons de faire allusion, mais n'insistons pas davantage (1).

Les objets conçus dans le style Houai ne se trouvent pourtant pas uniquement dans cette région. Dans quelques pays situés assez loin de la vallée du Houai-ho, des trouvailles remarquables donnent une idée du vaste rayonnement de ce style.

Citons en premier lieu les environs de Lo-yang, capitale de la dynastie postérieure des Tcheou (770-249 avant notre ère), dans le Honan occidental, immédiatement au sud de la vallée du Houang-ho. Une partie des objets exhumés a déjà été publiée par le Rev. William C. White, évêque du Honan, dans l'*Illustrated London News* (n^{os} du 28 oct., 4 nov. 1933 et 10 mars 1934) (2).

Parmi les exemples de l'expansion du style du Houai citons la trouvaille bien connue, faite à Li-yu (Shansi nord-oriental) (3) appartenant en partie à la maison Wannieck (Paris). Les objets de Li-yu, qui au point de vue documentaire et d'histoire de l'art sont d'une importance capitale, font l'objet d'un travail spécial dû à M. Georges Salles et publié dans ce même fascicule, *Les bronzes de Li-yu*, p. 146, sqq.

Un autre monument qui mérite d'être signalé ici est la magnifique cloche en bronze déterrée à Tch'ang-cha dans le Hounan oriental, au sud du Yang-tseu et qui appartient au Musée des Antiquités d'Extrême-Orient à Stockholm (n° 11276 : 72). Cette pièce présente un décor très riche dans le plus pur style du Houai. Nous l'avons publiée dans notre article *Un groupe de bronzes anciens propres à l'Extrême-Asie méridionale* in *Bull. Mus. Far Eastern Ant.*, t. III (Stockholm, 1931) FIG. 14 et PL. XIV, 5 (détail).

Après ces quelques notes sur son aire géographique, passons maintenant à la question de l'origine du style du Houai.

S'il témoigne des affinités avec le style Tcheou (4), il s'en éloigne d'autre

---

(1) Dans mes articles *Notes sur quelques épées anciennes trouvées en Chine* in *Bull. Mus. Far Eastern Ant.*, t. II; et *Un groupe de bronzes anciens propres à l'Extrême-Asie meridionale*, IBID., t. III, je cite plusieurs localités où ont été faites des trouvailles sporadiques d'objets appartenant aux groupes du Houai.

(2) Mgr. WHITE annonce la publication prochaine d'une monographie sur ces trouvailles : *Tombs of Old Loyang*. (Ed. Messrs Kelly and Wash, Ltd. Shanghai.)

Parmi les objets publiés par Mgr. WHITE, il y a quelques cloches en bronze conçues dans le style du Houai et qui portent des inscriptions qui semblent prouver que ces pièces ont été fabriquées au milieu du premier millénaire avant notre ère, soit env. l'an 550, soit en l'année 379. Il est donc possible que le style remonte au IVe siècle ou au delà. Mais de là à conclure que tous les objets trouvés au même endroit et publiés dans les numéros précités de l'*Illustrated London News* sont synchroniques, il y a loin. Les fouilles en question ont été pratiquées dans plusieurs sépultures et d'une façon non systématique. Ce fait nous incite, du moins jusqu'à plus ample informé, à une certaine réserve.

(3) Quelques pièces ont été reproduites par M. O. SIRÉN, *Histoire des arts anciens de la Chine*, t. I (Paris, Bruxelles, 1929), Pl. 96 *a*, *b*, *c*, 97, 98, 99, 102.

Cf. aussi *Guide to the Exhibitions of the Museum of Far Eastern Antiquities* (Stockholm, 1933), p. 27 (sans nom d'auteurs). Ce catalogue raisonné contient un essai de classification détaillée des différents styles des arts anciens de la Chine.

(4) *Guide to the Exhibitions of the Museum of Far Eastern Antiquities* (Stockholm, 1933), pp. 26 sqq, sans nom d'auteur(s).

part sous diverses influences (1), entre autres celles de l'art des nomades des steppes eurasiatiques.

C'est vraisemblablement aux alentours du milieu du premier millénaire avant l'ère chrétienne que les Chinois, subissant les assauts répétés des seigneurs de la steppe, se voient obligés, pour se défendre, d'adopter leur armement et vêtement. Il est évident que ces contacts ont également pu apporter aux Chinois des éléments artistiques nouveaux d'origine occidentale. L'étude de l'armement et du vêtement est à ce propos d'un certain intérêt.

Les Chinois, sans abandonner complètement leur épée courte, commencent à se servir de l'épée longue à soie, d'origine iranienne (2), de l'arc et de la flèche, entre autres celle en bronze et à trois ailerons (3) du type qu'on voit dans O. Janse, *Quelques antiquités chinoises de caractère Hallstattien* in *Bull. Mus. Far Eastern Ant.*, t. II (Stockholm, 1930,) Pl. IV, 9. Deux flèches à tête à trois ailerons ont récemment été acquises à Cheou-tcheou (Nganhouei) par M. E. Gutmann (Londres).

C'est peut-être sous des influences analogues que le *ko* à tenon du type Pl. LV, 1, autochtone en Chine, s'est modifié pour donner naissance au type que représentent les spécimens à douille Pl. LI, 2, 3, 4 et qui, en guise de tenon, portent un décor zoomorphe (4).

Les *ko* à douille étaient attachés à un manche, vraisemblablement assez court, et pourvu d'une garniture terminale du type Pl. LII, 7, 8. Des « ko » à douille avec garniture terminale en bronze ont été trouvés en Sibérie.

Il est digne de remarque que la douille des *ko* chinois et celle des garnitures terminales du type Pl. LII, 7, 8 sont toutes à section piriforme, Pl. LVII *bis* : 15-18.

Nous n'allons pas étudier ici en détail le développement (5) de ce type

---

(1) Il est possible que les nouvelles idées politiques et religieuses qui se sont manifestées en Chine vers le milieu du premier millénaire avant l'ère chrétienne, aient exercé alors une certaine influence sur le développement de l'art. Cf. à ce sujet H. Maspero, *La Chine antique* (Paris, 1927), p. 372; O. Sirén, *Histoire des Arts anciens de la Chine*, t. I, p. 64.

(2) Cf. P. Pelliot, *La Haute Asie* (s.d.), p. 7.

(3) Ce type, qui dérive certainement de la pointe de flèche à section triangulaire et taillée primitivement en os ou en bois de cervidé, a été utilisé depuis l'âge de la pierre dans de très vastes régions en Eurasie. Il a subsisté très longtemps et fut imité même en fer en Extrême-Orient.

Cf. Hamada, *Mu-Yang-Ch'eng. Han and Pre-Han sits of the Foot of Mount Laot'ieh, South Manchuria*, Pl. XVI, XVII in *Archaeologica Orientalis*, vol. II. *The Far Eastern Archaeological Society* (Tokyo & Kyoto, 1931).

J. G. Anderson, *Les enfants de la terre jaune*, *Den gula jordens barn* (fig. 103) (en suédois) (Stockholm, 1932). Cf. notre compte-rendu in *Revue Archéologique*, 1933.

(4) La hache à douille pourvue d'un décor zoomorphe remonte très haut dans l'antiquité de la Haute Asie (il y en a qui ont été trouvées au Luristan). A. Godard, *Les bronzes du Luristan* in *Ars Asiatica*, t. XVII (Paris, 1931), Pl. XXIV, 72. Cf. aussi notre article *Quelques antiquités chinoises d'un caractère Hallstattien* in *Bull Mus. Far Eastern Ant.*, t. II (Stockholm, 1930), p. 177.

(5) En ce qui concerne l'origine et le développement du *ko* chinois voir J. G. Anderson, *An early Chinese Culture* in *Bull. Geological Survey of China*, n° 5, Pékin, 1923, p. 68, Pl. 17. Cf. aussi P. Yetts, *The George Eumorfopoulos Collection*, vol. I (Londres, 1929), pp. 66, 67, 68.

d'arme en Chine. Arrêtons-nous néanmoins un instant pour dire un mot sur l'évolution technologique du décor des deux *ko* reproduits Pl. LI, 3, 4.

Si nous comparons ces deux pièces, il en ressort que celle de la Pl. LI, 4 est plus ancienne que celle de la Pl. LI, 3. La scène que montre la Pl. LI, 4 est, en effet, facilement compréhensible : un quadrupède attaquant un oiseau. Tandis que sur l'arme Pl. LI, 3 la même scène est complètement défigurée. Le quadrupède seul occupe dans les deux cas la même place. L'oiseau du *ko* Pl. LI, 3 est placé dans le même sens que celui du *ko* Pl. LI, 4, mais *derrière* le quadrupède. Reproduits de cette façon, les animaux n'évoquent plus un combat.

L'oiseau de l'arme Pl. LI, 3 tient dans son bec et dans ces griffes un serpent en convulsion. Le dit serpent n'est évidemment qu'une déformation de la queue du quadrupède Pl. LI, 4. La touffe stylisée en forme de tête zoomorphe sur la patte de derrière du quadrupède Pl. LI, 4 a pu contribuer à cette transformation.

La scène du combat, Pl. LI, 4, donne aussi, de son côté, l'impression d'une certaine stylisation. Peut-être faut-il chercher son prototype dans des scènes plus réalistes comme celle Pl. LVII, *bis* 3 qui représente une épée chinoise (1) du groupe que j'ai dénommé B (2).

La scène qui y figure montre un oiseau et un quadrupède en position antithétique et sur le même plan. Le quadrupède avec sa gueule ouverte, son museau retroussé, sa mâchoire terminée en spirale, ses yeux faits de deux cercles concentriques, ses cuisses piriformes ou ornées de spirales, la position de ses pattes avec coudes pointus et sa queue striée — fait penser à des animaux du style des Ordos du type Pl. LII, 3. Dans ce cas, c'est peut-être la Chine qui a prêté un motif zoomorphe à l'art des steppes ?

Il est probable que le motif d'un combat entre un oiseau et un quadrupède a dû évoquer quelque chose de connu et de très apprécié dans l'imagination des Chinois d'alors et que ce motif a fourni des éléments souvent utilisés par les artistes de la vallée du Houai. A un moment donné ces éléments ont vraisemblablement pris une valeur purement ornementale.

Parmi les éléments géométriques du style du Houai, les spirales et les « virgules » prennent une place prédominante. Celles-ci ont certainement été en grande partie exécutées à l'aide du compas à ficelle Pl. LVII, *bis* 2. Il est évident que le décor géométrique que présente le couvercle reproduit par M. O. Sirén, *Histoire des arts anc.*, t. I, Pl. 99 a été exécuté avec un pareil instrument. Il est possible que le décor curviligne et spiralé, généralisé par l'emploi du compas à ficelle, soit pour quelque chose dans l'agitation des animaux du style du Houai.

J'ai déjà essayé de montrer (3) que les spirales et le décor curviligne, qui

(1) O. Janse, *Notes sur quelques épées anciennes* in *Bull. Mus. Far Eastern Ant.*, t. II. (Stockholm, 1930), Pl. XX, 1 ; Pl. XXI, 1, 2.(Cf. p. 129, n° 121.)

(2) Cf. *Épées anciennes etc.*, pp. 72, 85, 95, 110, 116, etc. Un certain nombre d'épées de ce groupe ont été trouvées dans les régions qui s'étendent autour de la vallée du Houai.

(3) Conférence faite au Musée Guimet le 21 mars 1934.

caractérise la poterie polychrome néolithique du Kansou et du Honan, est dû à l'apparition, dans ces pays, du compas à ficelle, et qu'il fut introduit en Chine de l'Asie méridionale. N'a-t-il pas été introduit en Chine une seconde fois (1) de ces mêmes régions pour exercer aux alentours du milieu du premier millénaire avant J.-C. une profonde influence sur l'art? Cela nous paraît possible.

Signalons à toutes fins utiles qu'il existe dans la Chine sud-occidentale et en Indochine de nombreux bronzes à décor spiralé (cf. notre article *Un groupe de bronzes*, etc. in *Bull. Mus. Far Eastern Ant.*, t. III, Fig. 17, 22, 27 et Pl. XII, XIII et XVI, 1). Il y a aussi d'autres affinités, entre les bronzes de la Chine sud-occidentale d'une part et ceux de la vallée Houai et les diverses régions ayant livré des bronzes qui présentent le style du Houai, d'autre part. (*Un groupe de bronzes*, etc., Pl. II, III, 1, 2; Pl. IX, 1, 2).

Il est intéressant de constater que le style du Houai réutilise comme motif décoratif le cauris qui fut souvent associé au décor spiralé, néolithique en Chine (2). A priori, il est possible que ce motif soit passé du style du Houai à celui des Ordos (cf. Pl. LIII, 3).

Aux éléments qui caractérisent le style du Houai s'ajoutent à un moment donné d'autres éléments, peut-être d'origine étrangère. Un exemple typique nous est fourni par le bassin du Musée du Louvre reproduit dans ce fascicule par M. Georges Salles, Pl. XLIV, *a*, *b*. Ce monument porte à l'extérieur une ornementation typique du style du Houai. A l'intérieur, par contre, il y a un décor zoomorphe d'un tout autre caractère que reproduit le fragment Pl. LV, 2. Cf. aussi l'article de M. Georges Salles, dans ce fascicule, Pl. XLIV*a*.

Les pièces que nous publions ici Pl. LVI, 1, 2, 3 appartiennent à des vases (3) qui parfois présentent des éléments conçus dans le style du Houai (tresses, « oreilles de dragons », etc.). Les bandes élégantes que présente la partie inférieure du fragment (Pl. LVI, 2) pourraient bien dériver du style du Houai.

Jusqu'à qu'elle époque ce style a-t-il pu subsister en Chine? Nous sommes persuadé qu'il était en usage au moins au commencement de l'époque Han, sinon depuis plus longtemps, car il existe des éléments qui paraissent passer du style du Houai dans celui des Han : le « quatre-feuille » des miroirs discoïdes, l' « oreille du dragon », etc. Un exemple de transformation nous est fourni par le magnifique miroir (Pl. LVII) appartenant à M. C. T. Loo (Paris). Cette pièce présente, d'une part, des affinités avec le style du Houai (fond granulé et strié). D'autre part, il y a des éléments qui semblent empruntés

(1) Étant donné le fait qu'il n'existe pas des liens sûrs entre le style de cette poterie néolithique et le style Yin, il faut croire que l'usage du compas à ficelle est tombé en désuétude en Chine en même temps que la poterie à décor spiralé a dégénéré pour enfin disparaître. En ce qui concerne l'emploi du compas à ficelle en Europe et dans le Proche Orient, voir L. I. Ringbom, *Entstehung und Entwicklung der Spiralornamentik* in *Acta Archaeologica*, t. IV (Copenhague, 1933).

(2) En ce qui concerne l'emploi des cauris comme amulettes et comme motif décoratif, voir J. G. Anderson, *Les enfants de la terre jaune* (en suédois), Stockholm, 1933, pp. 359 sqq. et Fig. 135 etc.

(3) Cf. p. ex. O. Sirén, *Histoire des Arts anc. de la Chine*, t. I (Paris, Bruxelles, 1929), Pl. 101.



1 *a*



2



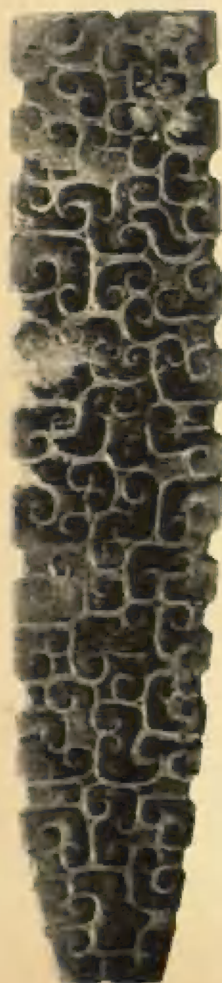
4



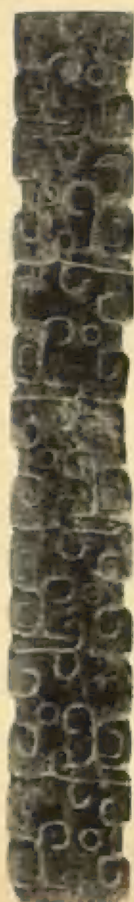
1 *b*



3



5



6



7



8

1, *a* et *b*. - Ornement de tombeau ; bronze. — 2. - Plaque ajourée ; bronze — 3. Attache de chaîne ; bronze. — 4. - Clavette ; bronze. — 5 et 6. - Pendeloques ; jade. — 7 et 8. - Extrémités de manches ; bronze. Collection David-Weill.

à l'art de l'époque des Han, entre autres, les « champignons », comparables à ceux qui se voient sur un tissu découvert dans une des sépultures de Noïn-Oula, au nord d'Ourga, Mongolie extérieure (1). Ces trouvailles appartiennent, selon M. Pelliot, « aux toutes premières années de l'ère chrétienne » (2).

Peut être le style du Houai s'est-il perpétué aussi pendant de longs siècles dans ce conservatoire des mœurs et des arts qu'est la zone des steppes eurasiatiques.

Nous avons déjà signalé qu'il existe des affinités entre le style des Ordos et celui du Houai. D'autre part il est manifeste que des éléments du style des Ordos ont subsisté en Sibérie jusqu'aux environs de l'an 1000 de notre ère. Cela ressort des fouilles exécutées il y a une quarantaine d'années par Fredrik Martin dans la vallée de la rivière d'Ob (Sibérie occidentale). Ces sépultures sont parfaitement datées par des monnaies chinoises frappées aux alentours de l'an 1000 de notre ère. Le mobilier funéraire comporte un petit nombre d'objets de même type que ceux trouvés dans le désert des Ordos et qui y remontent à l'époque des Han ou même en partie à l'époque pré-Han (3).

Constatons aussi que les arts mineurs des Vikings (800-1050) comportent tant d'éléments décoratifs communs à ceux du style du Houai qu'il faut admettre qu'il a pu exister des liens communs entre le style des Vikings et un style qui a dû procéder de celui du Houai. Rappelons à ce sujet que les Vikings sont allé trafiquer avec des Orientaux jusqu'aux bords de la mer Caspienne.

Après ces quelques réflexions préliminaires, étudions de plus près les monuments que nous reproduisons ici (Pl. LI-LVII).

Planche LI, 1

Couteau en bronze. — Coll. David-Weill, n° 3069.

Manche en forme de dragon. Gueule ouverte et à museau retroussé. A la nuque, une aigrette. Corps à section lenticulaire. Queue enroulée en spirale. Le dragon tient dans sa gueule la lame du couteau.

La lame précitée, d'une largeur sensiblement égale sur toute sa longueur, se termine en proue. Le long du dos, surmonté de six crêtes ou crochets doubles, partiellement brisés, une bande ornée de spirales et d'éléments de méandres en relief linéaire. Du côté du manche, la lame semble se terminer en tête

(1) Cf. Rostovtzeff, *Inlaid Bronzes of the Han Dynasty in the Collection of C. T. Loo* (Bruxelles, Paris, 1927), Fig. 26. Je suis redevable à M. G. H. Rivière d'avoir attiré mon attention sur ces ressemblances.

(2) *La Haute Asie* (s.d.), p. 9.

(3) Les fouilles de F. Martin viennent d'être décrites par M. T. J. Arne, *La civilisation de la Sibérie occidentale il y a mille ans* (en suédois) dans les *Mélanges dédiés à S. A. R. le Prince héritier de Suède* (Stockholm, 1933). Concernant la question de la réutilisation, cf. mon article *(ibid.)*, *L'archéologie et le problème de la réutilisation* (en suédois).

zoomorphe dont l'œil est fait d'un menu bouton. Décor analogue sur chacune des deux faces. Tranchant à double biseau.

Longueur 178 mm.

Le couteau est couvert d'un enduit verdâtre à surface rugueuse avec quelques taches noires.

Style Tcheou. Le dragon présente certains traits qui caractérisent le style du Houai.

Une pièce analogue appartient à la collection de M. Eumorfopoulos (P. Yetts : *The George Eumorfopoulos Collection*, t. I, Pl. LXXII (A 157).

Un couteau dont la lame est à peu près de la même forme que celle reproduite ici Pl. LI, 1, fait partie de la collection David-Weill (nº 2511, 5).

Un troisième couteau, appartenant au même groupe que ceux que je viens de citer, a récemment été acquis en Chine par M. E. Gutmann.

Planche LI, 2

Hache cérémonielle en bronze. — Coll. David-Weill, nº 3038.

Douille à section cylindrique. Près de l'ouverture une partie non décorée qui présente deux trous de fixation. L'autre partie, ajourée, présente un décor zoomorphe, dont les détails ressortent du développement reproduit Pl. LVII *bis* : 14 (deux quadrupèdes, vus du dos et deux quadrupèdes, vus de profil, ceux-ci attaqués chacun par quatre serpents).

En guise de tenon, un quadrupède vu de profil; oreille cordiforme, démesurément exagérée. Le quadrupède est encadré d'une tige semi-circulaire (à section quadrangulaire) et qui se termine en tête d'oiseau de profil. Celle-ci est réunie au dit quadrupède par deux petites tiges, dont l'une représente peut-être une aigrette.

Lame ajourée, quasi quadrangulaire. Côtes longitudinales en majeure partie légèrement incurvées. Tranchant presque droit, à double biseau. Au milieu de la lame, des tiges formant des éléments de méandres et à rebords rehaussés (1). Entre ces rebords des demi-cercles linéaires.

Longueur totale (du sommet du « tenon » au tranchant) : 137 mm.

Longueur de la douille : 86 mm. Diam. ext. de la douille : 20 et 21 mm.

Bonne patine verdâtre tirant sur le brun et taches noirâtres. Sur la lame, une fissure.

Style apparenté à celui du Houai.

Planche LI, 3

Hache-poignard du type Ko. — Coll. David-Weill, nº 3039.

Douille à section piriforme (Pl. LVII *bis* : 17). Près de l'ouverture, une partie dépourvue de décor. Au-dessus de celle-ci la douille est ornée de la façon suivante, de bas en haut.

(1) Ce motif dérive peut-être de celui du manche du poignard reproduit ici Pl. LIII, 1.

Bourrelet arrondi présentant une rangée de cauris (Pl. LVII *bis*, 9), actuellement peu visibles.

Champ orné de rainures spiriformes et circulaires, en partie assez larges. Au milieu, deux trous de fixation, l'un en face de l'autre.

Bourrelet arrondi orné de rainures très fines, formant des « oreilles de dragon » Pl. LVII *bis*, 8

Champ orné de rainures spiriformes, en partie assez larges.

Zone délimitée par deux bourrelets plats et ornée de doubles lignes formant une tresse Pl. LVII *bis*, 7.

En guise de tenon, un groupe d'animaux. Un monstre ailé mord un des tranchants de la lame. Sur sa nuque, une aigrette en forme de S. Autour du cou un collier orné d'une rangée de cauris. Le corps, quasi cylindrique, est également en forme de S. Les pattes qui portent des griffes sont dirigées en avant.

Derrière le monstre, un oiseau de proie qui lui tourne son arrière-train. Autour du cou un collier, primitivement strié. Sur le cou et sur le corps, des « écailles » striées. Entre le bec crochu et les griffes, un serpent en convulsion.

Lame en forme de tête d'oiseau et à tranchants très larges, nettement accusés Pl. LVII *bis*, 12. Entre ceux-ci, sur chacune des deux faces, en bas-relief et sur un fond légèrement bombé, un dragon qui tourne sa tête en arrière; gueule ouverte; museau retroussé; œil circulaire; dans la nuque une aigrette; corps rubanné.

Devant le dragon un « œil » fait de deux bandes concentriques entourées de quelques lignes courbes ou en spirales.

Longueur (lame et « tenon ») : 137 mm.

Patine verte.

Style du Houai.

Planche LI, 4

Hache-poignard du type Ko. — Coll. D. David-Weill, n° 33/105.

Douille à section piriforme (Pl. LVII *bis*, 18). Partie inférieure dépourvue de décor. Près de l'orifice un seul trou de fixation (non visible sur la reproduction). Environ 12 mm. au-dessus de l'orifice, strie horizontale ; deux mm. au-dessus de celle-ci, bourrelet, également horizontal, orné d'une rangée de cauris, actuellement à peine visibles.

Au milieu de la douille, un oiseau qui tient dans ces griffes le dit bourrelet. Bec crochu; œil rond, bombé, à prunelle encerclée d'une zone à fond granulé. Autour du cou, un collier. Corps couvert d' « écailles » striées. Les ailes sont en partie ornées de fines stries formant des arcs brisés, et en partie de motifs reproduisant des « plumes ».

Au-dessus de l'oiseau et en sens inverse, un quadrupède qui saisit l'oiseau dans ses griffes. Gueule entr'ouverte pourvue de quatre crocs. Sous la mâchoire, une « barbiche » présentant de fines stries. Oreilles, actuellement peu visibles,

dirigées en arrière et collées contre la tête. Autour du cou, orné de rangées de menus grains, un collier présentant une double tresse en faible relief linéaire. Le corps porte des « écailles » granulées. La partie supérieure des pattes de devant est ornée de spirales. La partie inférieure présente des lignes courbes et brisées, disposées par paires ou par trois. Les pattes de derrière sont pourvues d'un « aileron » en forme de tête d'oiseau à œil rond. A la queue, sur chacune des deux faces latérales, des doubles spirales.

La bête est en majeure partie composée de deux plaques, distantes l'une de l'autre d'environ 5 mm. L'arrière-train et la gueule sont, soit creux, soit pleins. La tête et le dos sont reliés par une barre à section quadrangulaire à faces latérales pourvues de fines stries obliques. La dite barre sert de plaque d'arrêt pour le manche.

Lame assymétrique, en forme de bec d'oiseau. Tranchants à double biseau, larges et à rebords intérieurs nettement accusés. La partie entre les tranchants est bombée. Le long des rebords inférieurs des tranchants, une tresse à double ligne.

Longueur : 200 mm.

Hauteur : 79 mm.

Le *ko* est couvert d'une couche verdâtre à surface rugueuse dans laquelle il y a des vestiges de matières indéterminées. La surface du métal est en partie lisse et noirâtre. Au tranchant inférieur, une petite échancrure, non intentionnelle. Devant la gueule du quadrupède, à la naissance de la lame, une fissure. Choc sur une des faces de la lame (à sa base). La tresse a été dégagée sur une des faces très fortement.

Style du Houai.

Une pièce analogue, appartenant à M. Stoclet (Bruxelles), est reproduite dans O. Kümmel, *Jörg Trübner zum Gedächtniss* (Berlin, 1929), Pl. 34.

Planche LII, 1 *a* et *b*

Ornement de sépulture ; bronze ; vu d'en haut (a) et de profil (b) Cf. Pl. LVII.

Coll. David-Weill n° 3233, 1.

Cylindre qui se termine en tête d'animal très stylisée ou en masque de t'ao-t'ie. Type : O. Sirén, *Histoire des arts anciens de la Chine* (Paris, Bruxelles, 1929), t. I, Pl. 80. Notre planche LII, 1 *a* et *b* reproduit *seulement* l'extrémité céphalo-zoomorphe du cylindre.

Front et joues ornés de « virgules » en haut-relief. Les yeux sont ronds. Autour de la prunelle, qui est bombée, une zone circulaire pourvue de stries obliques. Museau retroussé. Par endroits, des « écailles ». Au-dessous des joues, de part de d'autre de la gueule, une double spirale en relief linéaire.

La partie inférieure de la dite extrémité céphalo-zoomorphe est plate, pourvue d'une assez grande bélière semi-circulaire et à section quadrangulaire. Primitivement un ou plusieurs anneaux ont peut-être été fixés à la bélière (cf. Sirén, *Op. cit.*, t. I, Pl. 80).



1. - Poignard ; bronze. — 2. - Pointe de lance ; bronze.

Le cylindre présente deux trous quadrangulaires placés l'un en face de l'autre.

Longueur : 90 mm. Diam. ext. du cylindre (à l'orifice) : 48 et 49 mm.

Patine verte.

Style apparenté à celui du Houai.

Il existe une autre pièce analogue dans la Coll. David-Weill (n° 3233, 2). Celle reproduite par M. O. Sirén (*Op. cit.*, Pl. 80) fait partie de la Coll. von Hallwyl (Stockholm) et provient de la vallée du Houai-ho. Elle est désignée par M. Sirén comme bout de perche ou de brancard.

M. O. Karlbeck reproduit (*Notes on the Archæology of China* in *Bull. Mus. Far Eastern Ant.* (Stockholm, 1930), t. II, Pl. VIII et Fig. 2) des masques en bronze provenant de Kou-wei-ts'ouen(Honan)et comparables à ceux de notre planche LII, 1 *a* et *b*, mais qui sont pourvus, à la place d'un cylindre, d'une forte tige plate en bronze qui a servi à fixer ces objets dans une poutre sépulcrale en bois (cf. *Ibid.*, Pl. VI, 5).

Il est possible que les pièces du type Pl. LII, 1 *a* et *b* aient eu une destination analogue à celles de Kou-wei-ts'ouen.

Planche LII, 2

Plaque discoïde, ajourée, en bronze. Coll. David-Weill, n° 34/22.

Entre deux anneaux plats concentriques, quatre dragons, en haut-relief, vus de dos. Chacun d'eux mord la queue d'un des autres dragons et le rebord inférieur de l'anneau extérieur. Les bêtes sont partiellement, soit granulées, soit striées ou ornées d'éléments de méandres.

L'anneau extérieur présente des tresses en relief linéaire et quatre trous oblongs (de suspension), disposés diamétralement. Le rebord des trous porte des traces d'usure. L'anneau a été endommagé et raccommodé à côté d'un de ces trous.

L'anneau intérieur est dépourvu de décor, mais en partie couvert par le corps des dragons.

Face postérieure, non décorée.

Diam. : 70 mm.

Couleur brunâtre. La surface est en partie lustrée, aspect du laiton.

Style apparenté à celui du Houai.

La provenance de cet objet n'est pas connue, mais l'aspect du bronze est celui des bronzes qui ont été déterrés dans le pays des Ordos.

Il est possible que l'objet ait pu faire partie des accessoires vestimentaires des nomades qui rôdaient dans le Gobi aux premiers siècles avant et après le commencement de l'ère chrétienne.

Signalons à toutes fins utiles qu'une *baba* (1) conservée au Musée de

(1) Les babas, qui se rencontrent depuis l'Europe Centrale jusqu'en Mongolie, sont vraisemblablement plus récentes que les plaques du type Pl. LII, 2, mais ces babas représentent

Novotcherkask (Caucase du Nord) semble porter à la hauteur des seins deux objets discoïdes (1) attachés de la façon que montre notre PL. LVII *bis*, 5. D'autre part une pendeloque ou une ganse semble avoir été suspendue à chacune des deux rondelles. Les plaques du type PL. LII, 2 dont on connaît plusieurs spécimens (2) ont-elles pu avoir un usage analogue ? Il serait intéressant de savoir si elles n'ont pas été trouvées par paires.

PLANCHE LII, 3

Plaque d'attache poly-zoomorphe, en bronze. Coll. David-Weill, nº 2660, 6.

Un quadrupède vu de profil tient dans ses griffes deux serpents vus du dos et dont l'un d'eux mord la queue de l'autre. Celui-ci mord la queue du quadrupède qui à son tour mord la queue du premier serpent.

Le museau du quadrupède est retroussé. L'œil sort de l'orbite. Oreille cordiforme, à fond granulé. Sur les pattes, des rainures courbes ou en spirale. Queue striée. Collier et sangle, chacun orné d'une rangée de cauris.

Le museau des serpents est en forme de bourrelet. Chaque œil est désigné par un minuscule bouton. Oreilles circulaires. Corps couvert d'« écailles ».

Face postérieure non décorée, mais pourvue d'un bouton à tête discoïde.

Longueur : 75 mm.

Couleur brunâtre.

Style apparenté à celui du Houai.

Provenance possible : la région des Ordos.

Cette plaque et une autre, analogue, mais un peu fragmentaire, réunissent une double chaine (cf. P. Pelliot, *Quelques réflexions sur l'art sibérien et l'art chinois à propos de bronzes de la Collection David-Weill* in *Documents* (Paris, 1929), nº 1, FIG. p. 19). Vraisemblablement accessoire de vêtement d'un Turco-mongol.

Un objet analogue a été reproduit par J. G. Andersson, *Hunting magic* in *Bull. Mus. Far Eastern Ant.*, t. IV (Stockholm, 1933), PL. XIV, 3.

PLANCHE LII, 4

Clavette en bronze. Coll. David-Weill, nº 3209.

La clavette comporte une tige surmontée d'un oiseau stylisé.

La dite tige est à section quadrangulaire. Extrémité inférieure oblique.

---

peut-être, en ce qui concerne le vêtement, de vieilles traditions. En ce qui concerne leur répartition géographique voir J. G. ANDERSON, *Der Weg über die Steppen* in *Bull. Mus. Far Eastern Ant.*, t. I (Stockholm, 1929).

(1) La baba a été reproduite dans *Bull. du Musée d'Ethnographie du Trocadéro* (Paris), nº 3, janvier 1932, p. 21, Fig. 2.

(2) M. RENÉ GROUSSET en reproduit deux exemplaires dans son ouvrage *Les civilisations de l'Orient*, t. III; *La Chine* (Paris, MCMXXX), Fig. 101 *bis* et *ter*.

L'oiseau, dont le corps est couvert d'« écailles », a l'air de couver. La queue, relevée, s'appuie contre une plaque carrée, à base incurvée.

Au-dessous de la queue, entre la dite plaque et l'oiseau, une ouverture horizontale.

Hauteur : 96 mm. Épaisseur de la tige : 6 mm.

Patine verte. La majeure partie de la tige est couverte d'une couche brunâtre (avec vestiges de tissus ?). Au dos de la plaque carrée, une couche brunâtre et quelques taches dont l'une, rouge et les autres blanches.

Style apparenté à celui du Houai.

Planche LII, 5

Pendeloque en jade. — Coll. David-Weill, nº 3390.

Plaque foliacée à section lenticulaire tronquée. Sur chacune des deux faces principales, des bourrelets courbes terminés en partie en spirale et faisant saillie sur chacune des faces latérales. Entre les dits bourrelets, à plusieurs endroits, des champs pourvus de fines stries parallèles.

En outre, sur l'une des deux faces principales (celle reproduite Pl. LII, 5) quelques menus cercles (des yeux de têtes zoomorphes ?).

Le décor dérive peut-être de celui d'animaux à corps rubannés entrelacés.

Faces latérales plates, dépourvues de décor.

La pendeloque est perforée dans toute sa longueur.

Longueur : 118 mm. Largeur maxima : 25 mm. Épaisseur : env. 2,5 mm.

Couleur verdâtre et quelques taches blanches.

Style du Houai.

Planche LII, 6

Pendeloque en jade. — Coll. David-Weill, nº 3300.

Plaque quasi quadrangulaire à section lenticulaire tronquée. Sur chacune des deux principales, deux bourrelets formant des figures compliquées, terminées en partie en spirale et faisant saillie sur chacune des faces latérales. Par endroits, quelques cercles isolés.

Le décor dérive peut-être de celui qui reproduit des animaux à corps rubannés entrelacés.

Les faces latérales sont plates, dépourvues de décor.

La plaque est perforée dans toute sa longueur.

Longueur : 113 mm. Largeur : 15 mm. Épaisseur max. : 4 mm.

Couleur verte et grisâtre avec taches blanchâtres.

Style du Houai.

Planche LII, 7

Garniture terminale de manche de ko. — Coll. David-Weill, nº 32/68.

Douille à section piriforme et à double perforation (pour fixation du manche) qui surmonte un animal fantastique, ailé.

Tête quasi-circulaire. Museau retroussé. Œil composé de deux cercles concentriques, autour desquels quelques sections de cercles. Dans la nuque, une aigrette. Corps rubanné orné de fines stries droites et courbes, en partie terminées en spirales. On distingue difficilement les pattes. Ailes et queue striées.

Au-dessous de cet animal, la garniture devient octogonale et s'amincit jusqu'au bouton bombé, terminal.

Sur une des huit faces une arête. A en juger par un monument analogue qui appartient au Musée Cernuschi nº 7845, la dite arête peut être considérée comme le rudiment de la queue de l'animal qui souvent décore le milieu des garnitures terminales.

Longueur : 105 mm.

Bonne patine verte. La partie inférieure de l'objet est attaquée par la « peste » et s'effrite peu à peu.

Style du Houai.

Provenance possible : la vallée du Houai-ho.

Dans la douille, vestiges du manche en bois.

Planche LII, 8

Garniture terminale de manche de ko. — Coll. David-Weill, nº 33-106.

Douille non perforée et à section piriforme, qui surmonte un oiseau dont les yeux sont encerclés d'une rangée de « grains ». Les ailes sont indiquées par quelques stries courbes terminées en partie par des spirales.

Au-dessous de l'oiseau, la garniture devient octogonale et s'amincit jusqu'à l'extrémité qui est arrondie.

Sur une des huit faces, une arête.

Longueur : 144 mm.

Patine grise et verte, moirée.

Surface en majeure partie lisse, par endroits rugueuse.

Style du Houai.

Planche LIII, 1

Poignard en bronze. — Coll. David-Weill, nº 3023.

Poignée ajourée à section lenticulaire tronquée. Sur chacune des deux faces principales, des doubles bourrelets rectilignes et courbes, par endroits terminés par un disque ou par un anneau. Six paires de ces disques et anneaux font saillie sur chacune des faces latérales. Entre les dites saillies, des barres transversales, non décorées Pl. LVII *bis*, 4. A l'intérieur, tige longitudinale.

En guise de garde, un renflement qui fait suite au décor de la poignée. A la naissance de la lame, sur chacune des deux faces, un bourrelet transversal évoquant le motif du museau retroussé. Le bourrelet est flanqué de part et d'autre d'un « œil » circulaire en relief et d'une « volute ».



Miroir de bronze. Collection David-Weill.

Lame à section rhomboïdale et à facettes légèrement concaves. Les tranchants sont d'abord incurvés, puis ils courent à peu près parallèlement jusqu'à l'extrémité qui est arrondie.

Partant de la poignée, trois nervures rectilignes médianes. La nervure intermédiaire est la plus élevée. Ces nervures vont en se rapprochant et disparaissent dans la lame un peu au-dessus du milieu de celle-ci (1).

Longueur : 247 mm.

Bonne patine vert clair avec taches noirâtres. Le sommet de la poignée est fragmentaire.

Style apparenté à celui du Houai.

Il est possible que le décor imite primitivement celui qui reproduit des animaux à corps rubanné, entrelacés, et que le décor prototype ait été exécuté en bois, en os ou dans une matière facile à tailler qui n'est pas parvenue jusqu'à nous. Il existe au Musée des Antiquités d'Extrême-Orient (Stockholm) un certain nombre de poignards dont la forme de la lame avec ses nervures médianes doit être rapprochée de celle reproduite ici Pl. LIII, 1. La poignée de ces armes comporte une mince lame longitudinale qui se termine en un cylindre à rebords aplatis. Il est évident que les poignées de ce type ont dû être complétées primitivement par des plaques de bois, d'os ou d'autre matière analogue. Ces poignards proviennent des provinces de Tcheli et de Chansi (cf. O. Janse, *Épées anciennes* in *Bull. Mus. Far Eastern Ant.* (Stockholm, 1931), t. II, p. 86, Pl. IX, 2, 3).

Planche LIII, 2

Pointe de lance en bronze. — Coll. David-Weill, nº 34/25.

Flamme foliacée. Sur chacune des deux faces un bourrelet plat et large qui continue jusqu'au milieu de la douille. Facettes légèrement concaves. Tranchants à double biseau, fortement accusés.

La douille, à section lenticulaire, s'élargit légèrement vers l'ouverture, à rebords incurvés. A peu près au milieu, sur chacune des deux faces, une tête de monstre, à museau retroussé et qui termine le bourrelet plat. Au-dessous du museau, une ouverture oblongue (de fixation ?). Entre celle-ci et l'orifice de la douille, sur chacune des deux faces, un soupçon de rigole rectiligne dans le même axe que le bourrelet plat.

Sur toute la flamme (excepté sur les tranchants) et sur la douille (excepté sur la rigole), doubles lignes de couleur foncée formant des rhombes.

Longueur : 277 mm.

Patine verte, en majeure partie couverte d'une couche poudreuse, bleue.

(1) Ces trois nervures évoque le motif de la langue stylisée qui parfois sort de la gueule ou du museau d'un monstre. (Cf. Pl. LIII, 2 (la rigole au-dessous du masque qui orne la douille), Pl. LIII, 6, a (le « triangle » au-dessous du museau).

Sur l'une des faces, plusieurs taches rugueuses, couleur de rouille. La douille a été brisée en plusieurs fragments et raccommodée.

Style du Houai.

Provenance attribuée lors de l'achat : environs de Cheou-tcheou (Nganhouei).

Une épée en bronze trouvée à Dong-son (Tonkin), présente aussi un décor composé de lignes formant des rhombes (cf. V. Goloubew, *L'âge du bronze dans le Tonkin et dans le Nord-Annam* in *BEFEO*, t. XXIX, Pl. III : A, B.

Planche LIII, 3

Pendeloque poly-zoomorphe en pierre blanche. — Coll. David-Weill, n° 34/44.

Tige courbée à section quasi quadrangulaire et en forme de dragon, découpé à jour dans une pierre ayant l'aspect du jade.

Gueule ouverte; museau retroussé; deux oreilles, chacune en forme de virgule et collée contre la nuque. L'une des oreilles est pourvue de stries parallèles, très fines; l'autre est ornée de stries qui se croisent. Le corps est couvert de scrolls en relief. Quelques doubles arcs brisés gravés. Au milieu, quelques bourrelets formant un dessin assez bizarre, Pl. LVII *bis*, 1. Près de la queue une tête zoomorphe à œil rond. A la nuque une aigrette. Sur le cou des « écailles » grillagées. La queue du dragon se termine en tête zoomorphe, à œil lenticulaire.

Au milieu de la pendeloque, deux trous de fixation, de dimensions différentes. Le plus grand des trous présente des traces d'usure.

Le décor est analogue sur chacune des deux faces.

Faces latérales plates, non décorées.

Distance droite entre le museau et la queue : 58 mm.

Hauteur : 47 mm. Épaisseur : 6 mm.

Style du Houai.

Acquis à Cheou-tcheou (Nganhouei). Provenance attribuée lors de l'achat : environs de Cheou-tcheou.

La manière d'orner le corps d'un animal de plusieurs autres motifs zoomorphes, comme c'est le cas sur la pièce Pl. LIII, 3, se rencontre parfois dans le style des Tcheou (cf. p. ex. Jörg Trübner, *Yu und Kuang* (Leipzig, 1929) Pl. XL sqq.) et souvent dans l'art scythe.

Planche LIII, 4

Ko emmanché en jade. — Coll. David-Weill, n° 31/7.

Modèle réduit.

Lame à section rhomboïdale et à tranchants à double biseau.

Le sommet du tenon est visible au dos du manche.

Le manche se termine dans le haut par une saillie. Dans la partie inférieure, un renflement quasi-elliptique, présentant au milieu un trou de

suspension. Un peu au-dessus du milieu du manche, un autre petit trou.

Longueur : 47 mm.

Jade blanchâtre.

Style indéterminé.

PLANCHE LIII, 5

Détail d'un col de hou, transformé en coupe en forme de cône, tronqué. — Coll. David-Weill, nº 33/76.

Le motif de l'oiseau tricéphale qui se répète 8 fois est flanqué de doubles triangles.

Hauteur de la coupe : 59 mm.

Diam. ext. à l'orifice : 120 et 121 mm. Diam. ext. à la base : de 99 à 102 mm.

Couleur verte.

Provenance attribuée lors de l'achat : Honan nord-occidental. Plusieurs objets conçus dans le même style semblent provenir principalement de la Chine nord-occidentale.

PLANCHE LIII, 6 *a* et *b*

Agrafe en bronze, vue de deux faces. — Coll. David-Weill, nº 33/92.

Partie supérieure en forme de tête d'animal stylisée, vue de face. Au-dessus du front deux grandes oreilles à sommet arrondi. Sur l'une de deux faces des faisceaux de stries formant des carrés. Les faisceaux de stries sont disposés perpendiculairement les uns aux autres. Entre les oreilles, deux crêtes, striées verticalement, l'une derrière l'autre. Sur le front, des stries qui forment rhombes et triangles. Dans ceux-ci, un ou deux petits points creux. Entre les yeux, indiqués chacun par deux bourrelets circulaires concentriques, des rainures brisées à angle droit, superposées. Au-dessous des yeux un décor analogue qui évoque le motif du museau retroussé.

De ce « museau » sort une tige à section pentagonale, terminée par un crochet à section elliptique. La partie supérieure de cette tige est ornée d'une « langue » triangulaire qui sort du museau.

La face postérieure (PL. LIII, 6 *b*) est ornée de la façon suivante. La partie inférieure de la tête est pourvue d'une paroi verticale assez forte de laquelle part une tige cylindrique terminée par un disque à contour elliptique. Le disque en question est orné d'un masque de t'ao-t'ie en bas relief.

La majeure partie de la tige est ornée de fines rainures rectilignes et brisées, disposées en groupes et remplissant des triangles et des rhombes.

Longueur : env. 128 mm.

Couleur brunâtre.

Style indéterminé présentant quelques affinités avec ceux du Houai et des Han.

Un pommeau d'épée en bronze, à décor conçu dans le style du Houai, conservé au Musée des Antiquités d'Extrême-Orient (Stockholm) présente le même motif qui orne les oreilles de la tête de l'agrafe Pl. LIII, 6*a*. Cf. O. Janse, *Notes sur quelques épées anciennes trouvées en Chine* in *Bull. Mus. Far Eastern Ant.*, t. II (Stockholm, 1930), Pl. XVIII, 3 *a*.

Planche LIV

Miroir discoïde à anse ; bronze. — Coll. David-Weill, nº 33/65.

L'anse centrale, arquée, rubanné, pourvue au milieu d'un bourrelet longitudinal, se trouve sur un champ circulaire, uni, à bord légèrement surélevé. Ce champ est encerclé de deux zones ornées, séparées par une bande unie, un sillon et une arête circulaire.

La zone intérieure est ornée de trois quadrupèdes en relief, se dirigeant dans le même sens, et dont les queues affectent la forme de banderoles pourvues de scrolls. Fond granulé et à courtes lignes en relief, courbes ou droites.

La zone extérieure est ornée de deux quadrupèdes rubannés à gueule ouverte et disposés diamétralement. Leur queue se prolonge en banderoles surmontant le dos; celui-ci présente un motif ressemblant à un oiseau aux ailes déployées. Devant et derrière chacune de ces bêtes, un dragon rubanné à gueule ouverte et, entre ces dragons, deux paires de quadrupèdes à gueule ouverte et disposés diamétralement. Les bêtes de chaque paire se tournent le dos et marchent dans des sens opposés. Dans le style animalier eurasiatique on voit souvent une disposition analogue. Cf. J. G. Andersson, *Hunting Magic* in *Bull. Mus. Far Eastern Ant.*, t. IV, Pl. XIII, 9 et Fig. 1.

Fond granulé à fines arêtes courbes et droites.

La bordure, surélevée, unie, est séparée de l'une des arêtes qui délimitent la zone extérieure par un sillon assez large et peu profond.

Diam. : 225 mm.

Le miroir, en assez mauvais état, présente de nombreuses fissures ou cassures raccommodées. Il est partiellement attaqué par la « peste » et couvert par endroits, d'un enduit verdâtre à surface rugueuse. La face non décorée est couverte de pustules.

Style assez proche de celui du Houai.

Provenance attribuée lors de l'achat : province de Ngan-houei.

Planche LV, 1

Ko en bronze. — Coll. David-Weill, nº 33/107.

Lame en partie horizontale et à section hexagonale, Pl. LVII *bis* : 11 *a*, en partie verticale et à section pentagonale Pl. LVII *bis* : 11 *b*.

A la base de la lame, trois trous de fixation ; celui du haut est semi-circulaire, les deux autres rectangulaires.



1. - Ko ; bronze. Collection David-Weill. 2. - Fragment de bassin provenant de Li-yu ; bronze. Musée du Louvre. — 3. - Miroir ; bronze. Collection David-Weill.



1



2

3

1, 2, 3. - Fragments de vases ; bronze. Collection David-Weill.

Partant de la base de la lame, un tenon à section quadrangulaire est terminé en crochet. Ce tenon présente un trou triangulaire.

Au-dessous du tenon, au dos de la lame, trois crêtes longitudinales d'arrêt, Pl. LVII *bis* : 11 *b*.

Long. totale : 200 mm. Long. du tenon : 85 mm. Larg. du tenon : 25 mm.

Patine verte, moirée. Les tranchants sont par endroits légèrement détériorés. Sur la lame et sur le tenon, quelques taches vertes ou blanches dues à la « peste ».

La façon d'emmancher de ce type de *ko* ressort de la Pl. LIII, 4 (1).

Style du Houai.

Plusieurs *ko* de même forme que celui de la Pl. LV, 1 et présentant la même patine, ont été trouvés aux environs de Cheou-tcheou (Ngan-houei).

Planche LV, 2

Fragment du fond de bassin en bronze. — Musée du Louvre.

Sur l'une des deux faces, décor zoomorphe (gravé ?) : un capridé; un chien au galop; collier orné d'une rangée de cauris et d'un grelot (?) ; deux animaux dont un au moins au galop et d'espèce indéterminée; tête de poisson. Les quadrupèdes sont couverts de petites hachures (2), destinées à reproduire les poils. Dans le coin inférieur gauche du fragment, quelques rainures élégantes curvilignes, en partie terminées en spirales (corps et pattes d'oiseau ?) (3). Dans le haut, quelques groupes de stries obliques. Dans le bas, au-dessous de la tête de poisson, deux pointes superposées.

Le fragment est plat. Face postérieure, rugueuse, non décorée.

Longueur : 110 mm. Largeur : 47 mm. Épaisseur : env. 2 mm.

Dans la partie gauche, une fissure.

Style en partie apparenté à celui du Houai (le motif aviforme).

Provenance présumée : Li-yu (Chansi).

---

(1) M. P. Yetts reproduit dans *The George Eumorfopoulos Collection*, t. 1 (Londres, 1929), Fig. 45, un dessin destiné à montrer la façon dont les *ko* du même type que celui de la Pl. LV, 1 ont été emmanchés et comment le *ko* et le manche ont été attachés ensemble par des bandes ou des lanières. Selon cet essai de reconstitution, le nœud (avec les extrémités des bandes) est placé à la hauteur de la partie inférieure de la lame du *ko*. Ce mode de fixation a évidemment pu être utilisé, mais on peut se demander si le nœud n'a pas aussi pu se faire près du trou du tenon. Quelques pictogrammes archaïques chinois (Yetts, *Op. cit.*, vol. 1, Fig. 46 *b*, *c*) montrent, en effet, des lignes partant du tenon et qui peuvent être interprétées comme reproduisant primitivement les extrémités libres des lanières (devenues ultérieurement des banderoles ?).

En ce qui concerne l'évolution du *ko* en Chine, voir Yetts, *Op. cit.*, pp. 66, 67, 68 et J. G. Andersson, *An early Chinese Culture* in *Bull. Geological Survey of China*, n° 5 (Pékin, 1923), p. 68, Pl. 17.

(2) Trait qui caractérise l'animal au galop que présente le fragment du vase Pl. LVI, 2 (coin supérieur à droite).

(3) Cf. Pl. LII, 8.

Planche LV, 3

Miroir discoïde à anse ; bronze. — Coll. David-Weill, nº 33/84.

L'anse centrale, semi-cylindrique, se rétrécit un peu vers le milieu. Elle est orné d'une nervure médiane longitudinale, flanquée de deux rainures.

L'anse se trouve au milieu d'un champ à surface en partie rugueuse et encerclé d'une bande concave, lisse, séparée par une rigole d'un bourrelet circulaire.

A l'extérieur de celui-ci, large zone ornée de quatres animaux en relief linéaire, disposés diamétralement. Les yeux et le museau font saillie; les oreilles, dressées, sont presque rondes. La queue longue et courbe ainsi que les quatre pattes sont placées d'une façon assez bizarre, l'une touchant à la queue de l'animal qui précède. Fond granulé, orné de « plumes » et d' « ailes »; les « ailes » se terminent parfois en spirales.

Cette zone est délimitée par un bourrelet, séparé par une rigole de la bordure. Celle-ci est concave, unie et assez large.

La face non décorée est presque plate.

Diam. : 160 mm.

Le miroir est brisé en plusieurs fragments et raccommodé.

La face ornée a une couleur noirâtre, tirant par endroits sur le brun. Plusieurs taches grises et verdâtres. Quelques endroits sont attaqués par la « peste ». Le long de la bordure, des stries récentes.

La face non décorée a une patine grise et verte, tirant partiellement sur le brun et le noir. Plusieurs pustules; taches grises et vertes; traces d'étoffe.

Style du Houai.

Provenance attribuée lors de l'achat : province du Honan.

Planche LVI, 1

Fragment bombé de vase en bronze. — Coll. David-Weill, nº 3018, 1.

Le fragment, qui peut-être faisait partie d'un *hou* du genre reproduit par O. Sirén, *Histoire des arts anciens de la Chine*, t. I, Pl. 101, est orné en relief plat, sur une des deux faces, de la façon suivante. Tireur d'arc nu, vu de profil : corps légèrement courbé en avant. Chacun des pectoraux est indiqué par une strie circulaire. Tête ornée d'un couvre-chef à trois pointes. Dans la nuque, une touffe (?). A la hauteur de la taille, un sabre (?) L'extrémité de la lame est coupée en biais comme celles que j'ai reproduites. Pl. I, 3 (Lo-yang, Honan ?); VI, 3, 5; XIV, 1 (provenance inconnue); XIV, 6 (Kong-hien, Honan); XV, 1 (vallée du Houai-ho ?); etc. dans mon article, *Notes sur quelques épées anciennes, trouvées en Chine* in *Bull. Mus. Far Eastern Ant.* (Stockholm, 1930), t. II (cf. *ibid.*, pp. 76, 89, 103). Ces sabres datent de l'époque des Han.

Devant le personnage, deux motifs indéterminés (queue et griffes d'un oiseau ?), un fragment d'aile et, en bas, un oiseau à ailes déployées.

Au-dessus, derrière et au-dessous du tireur d'arc, doubles triangles plus ou moins fragmentaires. Dans la partie supérieure, à droite, le fragment d'une jambe humaine et un bourrelet horizontal qui se termine à droite par un renflement. A gauche, fragments de double triangle.

Face postérieure non décorée.

Hauteur : 97 mm. Largeur : 55 mm. Épaisseur : env. 1 mm.

Couleur verte et brunâtre.

Les doubles triangles constituent un motif d'encadrement qui apparaît sur des bols ou des vases en bronze, Pl. LIII, 5 et LVI, 2; O. Sirén, *Op. cit.*, t. I, Pl. 101; et *ibid.*, t. II, Pl. 41.

Style propre à la Chine nord-occidentale (?) (cf. p. 175, Pl. LIII, 5).

Planche LVI, 2

Fragment bombé de vase en bronze. — Coll. David-Weill, n° 3018, 2.

Le fragment qui peut-être faisait partie d'un *hou* est orné en relief plat sur l'une des deux faces de la façon suivante. Dans le haut, jambes et cuisses humaines, séparées par des fragments de doubles triangles, disposés verticalement. A droite, un motif indéterminé, un quadrupède (chien ?) au galop et orné de petites stries (cf. Pl. LV, 2). La tête fait défaut. Au-dessus de cette bête, deux bourrelets courbes.

Au milieu, une rangée horizontale de doubles triangles, en partie fragmentaires.

Dans le bas, banderoles élégantes de différentes largeurs terminées partiellement en bec d'oiseau. Ces banderoles dérivent peut-être d'un décor reproduisant des animaux entrelacés.

A plusieurs endroits, des « carrés », dus à la fonte(?). Dans la partie gauche, une bavure verticale.

Face postérieure, non décorée, rugueuse.

Hauteur : 83 mm. Largeur : env. 90 mm. Épaisseur : env. 1 mm.

Style propre à la Chine nord-occidentale (?) (cf. p. 175, Pl. LIII, 5).

Planche LVI, 3

Fragment bombé de vase en bronze. — Coll. David-Weill, n° 3274.

Le fragment qui peut-être faisait partie d'un *hou* est décoré, en relief plat, sur l'une des deux faces en deux registres séparés par deux bandes horizontales.

Registre supérieur. A gauche. Archer nu, vu de profil; couvre-chef à trois pointes : à la hauteur de la taille un sabre (?); lame à extrémité coupée en biais (cf. Pl. LVI, 1).

Devant l'archer, une figure analogue à celle qui décore le fragment

reproduit Pl. LIV, 2 (dans le haut, au milieu), et une bête à gueule ouverte; museau retroussé; œil circulaire; dans la nuque, une aigrette (?); corps orné d'une rainure longitudinale et plusieurs cercles; queue en forme de S; patte de derrière avec deux griffes : la patte de devant fait en grande partie défaut. Cou traversé(?) par une lance. Devant cette bête, fragment d'un oiseau (une patte et une aile). Sous le ventre du quadrupède, un cercle et derrière lui, deux cercles concentriques. Derrière la tête de l'archer un bouton circulaire.

A droite, un personnage nu, vu de profil, coiffé comme le susdit archer; à la taille un sabre ou un fourreau. Le personnage brandit de la main droite un glaive de type indéterminé. Le bras gauche, tendu en avant, porte deux « griffes ». Devant ce personnage, un oiseau et un quadrupède, analogue à l'animal qui se trouve à gauche; comme celui-ci, il a le cou perforé(?) d'une lance. La flamme porte à la base deux ailerons (1). Devant et derrière la bête, une figure indéterminée de la même forme que celle qui se trouve devant l'archer. L'une de ces figures est renversée, l'autre debout.

Registre inférieur. Personnage nu, fantastique, vu de face et dansant (?). Il porte à la tête une coiffure (?) ressemblant à deux oreilles démesurément exagérées. En guise de bras, des « ailes » stylisées. Au dos, une « aile ». Les pieds portent chacun deux griffes. De part et d'autre de ce personnage, un dragon (?) et un oiseau. La même scène se répète deux fois.

Au milieu du fragment, une bavure verticale.

Face postérieure, non décorée.

Hauteur : 120 mm. Longueur : 161 mm. Épaisseur : env. 1 mm.

Couleur brunâtre.

Style propre à la Chine nord-occidentale (?) (cf. p. 175, Pl. LIII, 5).

Planche LVII

Miroir discoïde à anse ; bronze. — Coll. C. T. Loo.

Diam. 160 mm.

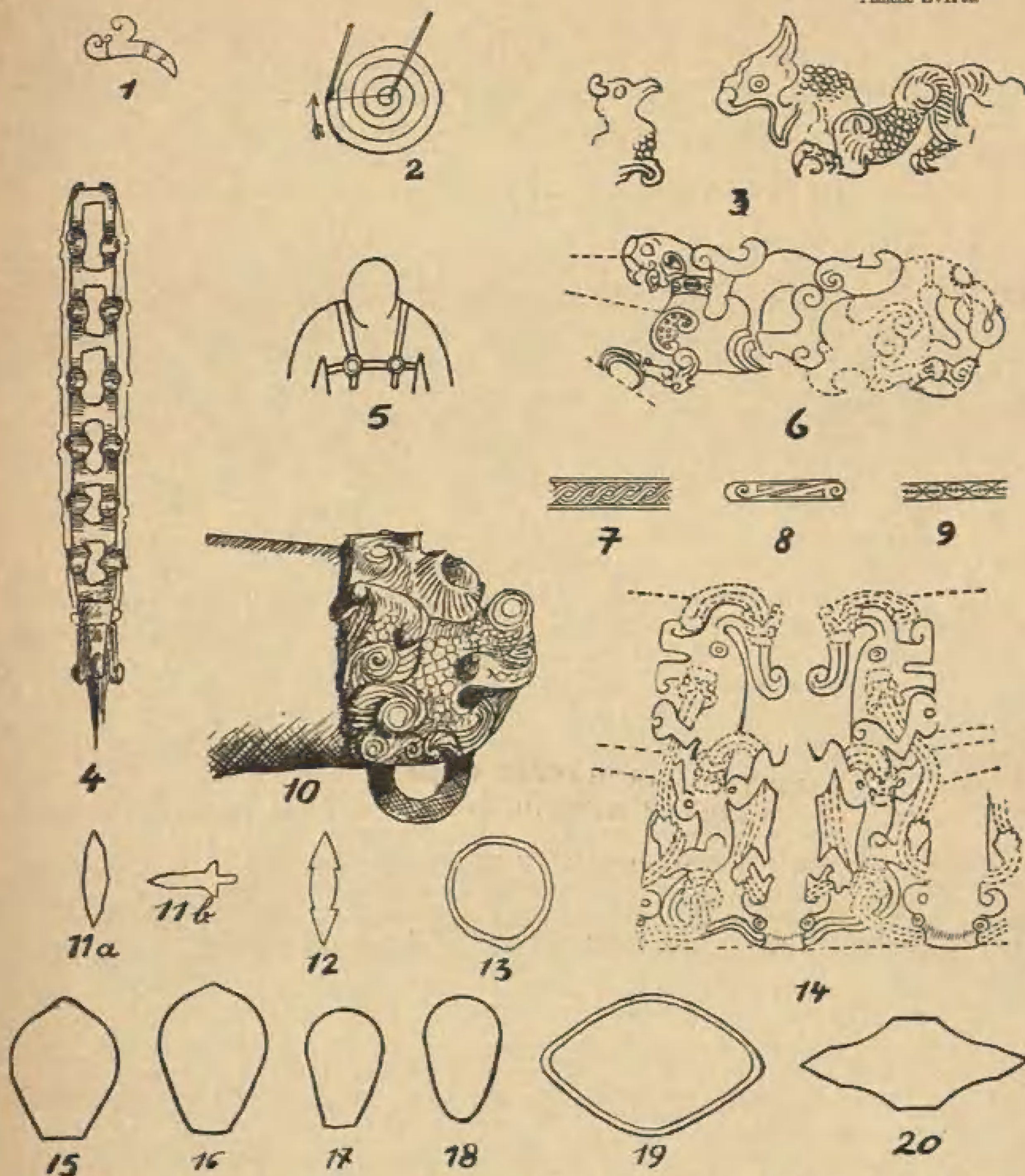
Olov Janse.

(1) Je ne connais qu'une seule pointe de lance à deux ailerons trouvée en Extrême-Orient. Elle faisait partie (1931) de la Collection Pouyanne, alors exposée au Musée Guimet. La pièce provient d'Indochine. Le type était fréquent en Scandinavie à l'époque des Vikings (800-1050). Cf. O. Janse, *Un groupe de bronzes anciens propre à l'Extrême-Asie méridionale* in *Bull. Mus. Far Eastern Ant.* (Stockholm, 1931), t. III, pp. 129 sqq et Fig. 20.



Miroir de bronze. Collection C. T. Loo.

Planche LVII *bis*



1. Détail de la fig. 3, Pl. LIII. — 2. Croquis montrant l'utilisation du compas à ficelle. — 3. Décor d'une épée chinoise en bronze, reproduite par O. Janse, *Epées anciennes*, Pl. XX: 1, XXI: 1. *(Bull. Mus. Far Eastern Ant.* t. II*)*. — 4. La poignée du poignard Pl. LIII: 1, vue de côté. — 5. Dessin montrant comment les anneaux du type Pl. LII: 2 ont dû être portés et attachés ensemble. — 6-9. Détails du *ko*, Pl. LI: 3. — 10. Pl. LII: 1b. — 11*a*. Section de la lame horizontale du *ko*, pl. LV: 1. — 11*b*. Section de la lame verticale du *ko*, pl. LV: 1. — 12. Section de la lame du *ko*, Pl. II: 3. — 13. Section de la douille de la hache, Pl. LI: 2. — 14. Développement du décor de la douille de l'arme, Pl. LI: 2. — 15. Section de la douille de la garniture, Pl. LII: 8. — 16. Section de la douille de la garniture, Pl. LII: 7. — 17. Section de la douille du *ko*, Pl. LI: 3. — 18. Section de la douille du *ko*, Pl. LI: 4. — 19. Section de la douille de la tête de lance, Pl. LIII: 2. — 20. Section de la lame de la tête de lance, Pl. LIII: 2.

Le mascaron et l'anneau dans l'art chinois sur les pendentifs et les appliques

Les époques des dynasties Han et T'ang nous paraissent aujourd'hui remplies d'influences étrangères. Peut-être pourra-t-on quelque jour en dire autant des époques antérieures. Si les Chinois ont alors retravaillé un patrimoine artistique étranger, cela ne diminue en rien le niveau de leurs talents, ni leur faculté d'invention, ni même l'indépendance de leurs créations. Le fait qu'ils entretenaient des rapports avec des cultures lointaines témoigne plutôt de leur sûreté en matière d'art. Nous pouvons donc parler d'influences étrangères dans l'art chinois, sans rabaisser l'importance qu'il présente par lui-même; nous ne faisons que mettre en lumière un trait isolé que nous distinguons au milieu d'une manifestation puissante et compréhensive; nous déterminons une des nombreuses relations possibles dans le monde de la culture orientale.

Ce qu'il y a de particulier dans les influences qu'on peut reconnaître dans l'art chinois, c'est que, le plus souvent, il ne s'agit pas d'emprunts qui n'avaient qu'à enjamber une frontière, mais de véritables migrations des motifs. Le chemin que suivirent certains d'entre eux pour franchir de vastes étendues implique aussi des intervalles de temps entre la source et l'effet dont il serait difficile de trouver l'analogue dans le même ordre d'importance. Aussi est-il parfaitement légitime de parler d'un « retardement asiatique ».

Le premier, M. W. Perceval Yetts a indiqué les rapports possibles entre le Luristan et la Chine (*Chinese Contact with Luristan Bronzes*, The Burlington Magazine, août 1931). Le Luristan, dans ce cas, représente le complexus tout entier des cultures de l'Asie antérieure, dont il constitue une ramification relativement tardive. Des étonnants rapprochements établis par Yetts, on peut conclure non pas à un rapport direct entre cette province de la Perse septentrionale et la Chine, mais à des rapports généraux entre l'Asie antérieure et l'Extrême-Orient. La recherche des races de chevaux occidentales, qui étaient supérieures, aurait été l'occasion pour les empereurs Han d'acquérir en même temps des ornements de harnais, et par conséquent, des modèles provenant des pays lointains : cette théorie, developpée par Yetts, est séduisante à beaucoup d'égards. D'ailleurs elle n'exclut pas les autres intermédiaires du commerce artistique, notamment les nomades barbares qui vivaient aux confins septentrionaux de la Chine en contact permanent avec l'Empire du Milieu. Les chroniques des Han nous parlent fréquemment des Yue-tche vraisemblablement iraniens et des Hiong-nou tongouses, mais les

textes du ve au viiie siècle mentionnent non moins fréquemment des tribus turques et mongoles. Les Turcs nous ont même laissé, dans les inscriptions bilingues de l'Ordos de 731 et de 733, des documents datés avec précision sur leur existence et sur leurs rapports artistiques avec la Chine (W. Radloff, *Die alttürkischen Inschriften der Mongolei*, 5 vols, St-Pétersbourg, 1894, tome I). Or dès que nous cherchons dans ce dernier peuple l'intermédiaire de l'art ouest-asiatique, nous sommes amenés à attribuer aux répliques chinoises une époque tardive : à savoir du ve au viiie siècle; il convient même de faire la part d'une survivance peut-être assez longue au delà du viiie siècle. Cette attribution d'époque n'est, bien entendu, valable que dans certains cas, pour certains objets et certains ornements, et elle n'exclut pas la possibilité d'emprunts plus anciens.

Dans les pages que voici, nous allons tenter de suivre jusqu'à leur origine des types déterminés de pendentifs et de garnitures appliquées. Ces deux sortes d'objets peuvent être traités conjointement, puisque quelques ornements apparaissent aussi bien dans l'une que dans l'autre. Il est tout indiqué de prendre, comme Yetts, le Luristan comme représentatif de la région d'origine, pour la simple raison que nous disposons au Luristan de découvertes massives et par conséquent d'une riche collection de types. Il y a là des pendentifs dont l'usage est, de prime abord et de façon incontestable, déterminé par l'œillet rectangulaire placé au bord supérieur. Un exemple de la moyenne époque du Luristan — environs de l'an 1200 avant J.-C. — (Pl. LVIII*a*) présente l'œillet en question avec un anneau circulaire. Le modelé en ronde-bosse exclut la possibilité de son utilisation comme applique. En guise de motif ornemental, sont posées sur la partie supérieure du cercle deux mains avec le nombre de doigts normal. Au Luristan une forme de ce genre est déjà l'indice d'une phase tardive; elle ne s'explique guère que si l'on présuppose un buste humain comme porte-anneau, buste dont-il ne serait finalement resté que les bras. La tête du buste originel devait — si l'on tient compte de l'esprit de l'art proche-asiatique — offrir un caractère apotropaïque.

Une figuration provenant de la frontière septentrionale chinoise (Pl. LVIII*b*) demeurerait inexplicable si l'on n'admettait pas ses rapports avec un type que le Luristan nous garantit pour proche-asiatique et par conséquent antérieur. Ce pendentif possède, outre les bras et les mains, le masque à l'aspect effrayant. On remarque tout de suite que les mains n'ont que trois doigts. Il faut peut-être y voir une survivance d'un type très répandu en Chine à l'époque Han et auparavant, auquel M. Hentze a consacré une étude approfondie (C. Hentze, *Mythes et symboles lunaires*, Anvers, 1932, p. 108). Nous trouvons donc dans ce pendentif un schéma proche-asiatique enrichi d'un motif de la Chine antique, et qui d'ailleurs a perdu sa signification originelle. A cela s'ajoute un ornement qui nous ramène encore une fois vers l'ouest : je veux parler des deux oiseaux qui se font pendant, perchés sur les épaules du monstre. Ils appartiennent manifestement non pas à la catégorie très répandue des oiseaux de proie, mais à quelque race apprivoisée; celle

des passereaux par exemple. On les trouve représentés au Luristan comme ornement d'anneau isolé (A. GODARD, *Les Bronzes du Luristan*, Paris, 1931, planche XXXI, 3). Les mêmes oiseaux apparaissent sur un pendentif annulaire de Hongrie (F. HAMPEL, *Altertümer des frühen Mittelalters in Ungarn*, Brunswick, 1905, t. I, FIG. 868, p. 341 et t. III, p. 127) : cet objet provient de Csùny (comté de Mosony) et appartient à la « culture de Keszthely », c'est-à-dire au VIIe-VIIIe siècle de notre ère. Une fois de plus, sans doute, il s'agit non pas d'une coïncidence fortuite, mais d'un écho artistique, de la répétition purement ornementale d'un motif originellement pourvu d'une signification précise. Celle-ci s'est évaporée aussi bien du côté hongrois que du côté de la frontière chinoise. En contraste avec les motifs accessoires, le mascaron moitié humain, moitié grotesque de cette figure 2 dépasse notablement le répertoire des formes Han. Celles-ci sont toujours indiquées sobrement, sans impossibilités anatomiques, de sorte qu'on peut se les représenter comme réelles : nous en avons un exemple typique dans l'animal fabuleux du pilier de Chen (SÉGALEN, G. DE VOISINS, LARTIGUE, *Mission Archéologique en Chine*, Paris, 1923, t. I, pl. XXI). La schématisation de la gueule, les pommettes exagérées de notre pendentif se rapprochent bien plus d'une stèle datée de 510 (O. SIRÉN, *La sculpture chinoise du* V^e *au* XIVe *siècle*, Paris, 1925, t. II, pl. 124). C'est pourquoi la limite la plus haute qu'on puisse attribuer à ce pendentif serait, à notre avis, le milieu du premier millénaire de notre ère.

Dans un autre objet du même genre et de la même provenance (PL. LVIII*c*), les motifs chinois l'emportent en importance sur le schéma exotique. Ici le masque est celui d'un monstre pourvu de crocs très puissants; bras et mains ont complètement disparu. A leur place, deux figurines humaines flanquent le motif central. Leur modelé primitif s'accorde assez bien avec le répertoire artistique des barbares, mais point du tout avec la culture extrême-orientale. Par contre, l'enrichissement décoratif de l'anneau fait un effet chinois dans son ensemble. Il se compose de deux dragons cornus, tournés la tête en bas, dont la gueule avale la courbe de l'anneau. La terminaison de l'objet à sa partie inférieure, formée par deux spirales et une pointe centrale, se rencontrait déjà exactement pareille chez les Scythes (G. BOROVKA, *Scythian Art*, Londres, 1928, pl. 7 D). Il faut y reconnaître un motif géométrique, non pas végétal, qui a cheminé, lui aussi, de l'ouest à l'est, depuis les bronzes scythes des environs de la Mer Noire jusqu'aux pendentifs en bois de l'Altaï (M.P. GRIAZNOV, *The Pazirik Burial of Altaï*, American Journal of Archæology, t. XXXVII, n° 1, 1933, FIG. 16). Une fois de plus on s'étonne de sa longévité, car dans l'objet scythe nous avons affaire à un bronze du Ve siècle av. J.-C., le bois sculpté de l'Altaï est de l'époque Han, et notre pendentif des confins septentrionaux de la Chine pourrait appartenir déjà aux objets d'époque T'ang et d'influence turque.

L'association du mascaron et des dragons se rencontre dans un autre objet chinois qui ne semble pas avoir été fait à usage de pendentif (PL. LVIII*d*).



a



b



c



∂



e



f



g

a. - Luristan, H. o^{m},072. Musée Citroën, Paris. — *b.* - Chine, H. o^{m},068. Coll. H. Hardt, Berlin. — *c.* - Chine. H. o^{m},087. Coll. Wannieck, Paris. — *∂.* - Chine, H. o^{m},090. Ex-coll. S. Kawaï, Kyôto. — *e.* - Chine, H. o,^{m}085. Ex-coll. Kawaï. — *f.* - Bronze doré. M.F.A. Boston. — *g.* - Chine, H. o^{m},077. Coll. Bachem, Cologne.



Bronze doré. Freer Gallery of Art, Washington. $0^m,351 \times 0^m,218$.

Comme beaucoup de pièces analogues, il était posé en applique sur une paroi. Peut-être les appliques de ce genre ornaient-elles l'extérieur de cercueils. On aperçoit des mascarons monstrueux appliqués sur les « sarcophages en miniature » de l'époque T'ang (Sirén, *op. cit.*, t. III, pl. 421). Les appliques de sarcophage en stuc — et dans le nombre il y a même des mascarons animaliers — avaient été introduits par les Grecs dans le pays des Scythes (*Otschet Imperatorskoi Archeologitcheskoi Kommissii*, 1901, St-Pétersbourg, 1903, Fig. 119). Peut-être avons-nous affaire à une imitation extrême-orientale de cette utilisation. Déjà dans l'Altaï on rencontre des ornements de ce genre, réalisés en cuir découpé (Griaznov, *op. cit.*, pl. I) : ce sont alors des oiseaux héraldiques collés à l'extérieur des cercueils de bois. Dans l'applique de la figure *d*, les motifs sont autrement groupés que dans les pendentifs. Le motif principal est un masque de démon que l'on peut faire dériver de certaines figurations antérieures à l'époque Han. On le rencontre aussi sur des tuiles faitières du début de notre ère (*Documents d'art chinois de la collection O. Sirén*, Paris, 1925, pl. XL, n° 571). Les yeux démesurément grossis sont typiques. Les oreilles encadrent un petit groupe, composé d'un homme tenant en laisse deux dragons. Dans les détails de l'interprétation, on ne saurait déceler aucune influence occidentale. Seul le fait que l'homme fait ici figure de dompteur d'une paire de bêtes évoque un souvenir de l'Asie antérieure, le héros mythique Gilgamesh. Mais dans les bronzes du Luristan composés sur ce thème, la signification originelle est déjà si bien oblitérée qu'on ne s'étonne guère de le voir, dans l'art chinois, transformé en une sorte d'entrelacs décoratif. Le style de l'objet, dans son ensemble, nous permet de l'assigner à l'époque T'ang, à laquelle on attribue d'ailleurs toutes les appliques analogues.

Ces ornements que nous venons d'étudier associés les uns aux autres peuvent également se dissocier (Pl. LVIII*e*). Ici l'homme placé entre les dragons se transforme en un grotesque d'aspect juvénile qui se tient au-dessus des deux bêtes; la tête de monstre a disparu. Le renversement des bêtes vaincues se rencontre déjà dans l'ouest. Le Luristan en particulier, ce répertoire de tous les motifs, nous a livré des exemples où les têtes des bêtes sont foulées aux pieds par le héros (Godard, *op. cit.*, pl. XXXVI, n° 156). Notre objet chinois est manifestement contemporain du précédent.

Le mascaron de monstre peut aussi se présenter seul et indépendamment comme applique (Pl. LVIII*f*); il s'adapte sans difficulté à cette utilisation. Ce qui était au début une figure d'épouvante s'est transformé en un être mythique de fantaisie. Sa surface se désagrège pour ainsi dire en formes agitées. Il n'y reste plus trace de la tradition proche-asiatique; au contraire, cet ornement perpétue jusque dans l'époque T'ang une tradition purement chinoise, donc jusque dans l'âge où un goût effréné du « baroque » s'empare, à l'occasion, de tous les éléments décoratifs.

Des répliques plus simples se rapprochent du masque que nous avons vu figure 2 ; ils varient de l'expression animale à l'expression humaine.

L'encadrement interrompu ne nous laisse pas de doute sur leur usage d'appliques. On connaît la pièce du Louvre (H. d'Ardenne de Tizac, *L'Art chinois classique*, Paris, 1926, pl. 17 *a*); on ne peut guère la dater de l'époque Han en présence de la série stylistique bien remplie que constituent les masques si nombreux dans la sculpture chinoise.

Plus souvent nous voyons le masque grotesque anthropomorphe dans un cadre circulaire, et doté d'une puissante moustache ainsi que d'une corne plus ou moins saillante au milieu du front (Pl. LVIII*g*). Nous avons affaire ici à la replique provinciale du motif richement élaboré de la figure *f*. L'époque T'ang est de prime abord indiquée par l'interprétation du thème dans un sens humain, complètement dépouillé de tout mystère. La tradition exclusivement chinoise du mascaron-applique se distingue avec une clarté particulière sur le plus magnifique échantillon connu jusqu'à présent (Pl. LIX; Freer Gallery of Art, Washington). Ici encore on remarque le caractère décidément humain de la physionomie, mais il vient s'y ajouter les crocs du monstre mythique et les cornes du dragon. On y ajoute un autre motif chinois, d'ailleurs devenu cher au bouddhisme, car la mâchoire inférieure se compose d'une paire de dragons groupés autour de la perle. La puissante dorure au feu de ce bronze suffirait à le dater de l'époque T'ang. Une pièce de cette dimension peut avoir servi de poignée ou d'ornement central sur une porte.

Les objets reproduits dans nos figures 2 à 8 appartiennent tous à l'art chinois ou aux confins septentrionaux de son domaine. Au point de vue de son utilisation, le pendentif est vraisemblablement un emprunt fait à l'Asie occidentale. En bien des cas, on peut le suivre d'étape en étape depuis le Luristan et à travers la zone des steppes eurasiatiques (A. Salmony, *Sino-Siberian Art*, Paris, 1933, pl. XXXII, 3). L'applique, par contre, peut très logiquement se déduire et se développer en partant du motif central familier à la haute antiquité chinoise. Même dualité dans les ornements de ces deux sortes d'objets : l'anneau, chargé d'un buste qui est censé le porter, et d'oiseaux, évoque un Occident lointain; au contraire le mascaron utilisé comme nous l'avons dit provient du répertoire chinois, tant lorsqu'il assume un caractère animalier que lorsqu'il prend un aspect humain. Bien mieux, il arrive au mascaron d'être exporté hors des frontières chinoises dans la direction du nord et de l'ouest (Salmony, *op. cit.*, pl. XIV, 4). Ce n'est que lorsque vient s'y ajouter le personnage vainqueur de deux bêtes que nous songeons de nouveau à l'ancien Proche-Orient. Ainsi les influences s'entrecroisent en Chine avec les traditions autochtones, après avoir franchi de nombreuses étapes pour atteindre ce pays.

Paris, octobre 1933. Alfred Salmony.

Notes sur les travaux japonais concernant les bronzes anciens de la Chine

Le huitième chapitre du volume *Gendai nihon ni okeru shinagaku kennyū no jātsiyō*, « L'état actuel des études chinoises au Japon », du professeur K. Nakamura, publié en 1928 par les soins du Ministère des Affaires Étrangères du Japon, est consacré aux études d'archéologie chinoise. L'auteur rappelle que l'intérêt pour ces études existait au Japon dès avant l'époque Meiji (1868-1912), mais qu'elles ont pris un grand essor en ces derniers temps seulement et que ce sont surtout les sinologues de l'Université Impériale de Kyôto qui ont dirigé l'attention vers l'archéologie de la Chine en fondant à l'Université un Institut Archéologique et en publiant ensuite un album des antiquités qui y sont exposées *(Kyōto teikoku daigaku bungakubu chinretsukan kōko zuroku)*. Les professeurs de l'Université Impériale de Tôkyô suivirent cet exemple et en 1927 publièrent à leur tour le catalogue des objets exposés à l'Institut Archéologique de leur Université *(Tōkyō Teikokudaigaku bungakuba kōkogaku kenkyūshiku shushū hin kōkozuhen)*. Les savants attachés aux Musées Impériaux de Tôkyô et de Kyôto ainsi que ceux de l'école des Beaux Arts à Tôkyô étudient les antiquités de la Chine. Les collections privées bien connues de la famille Sumitomo, de M. Seki, de M. Kano, de M. Yamakawa, du feu Ueno, de Tomioka, pour ne nommer que les plus importantes, fournissent des éléments intéressants pour l'étude de l'archéologie chinoise, grâce aux superbes catalogues publiés par ces collectionneurs.

Il serait trop long de faire une bibliographie complète des ouvrages et des articles consacrés aux bronzes chinois par les savants japonais. Nous nous bornerons à énumérer ceux dont nous avons pu avoir connaissance à Paris directement ou indirectement.

En 1920 parut un recueil d'articles de feu K. Tomioka sur les anciens miroirs *(Kokyō no kenkyū)* : l'origine des miroirs chinois; les miroirs chinois trouvés au Japon; le décor des anciens miroirs de Chine; ensuite trois articles sur les anciens miroirs des Han comportant des dates et deux autres traitant du décor pictural des miroirs et du motif des dragons stylisés et entrelacés. Aux quatorze articles de Tomioka est ajoutée en appendice une note de M. Umehara Sueji sur « les études des anciens miroirs par le professeur Tomioka » *(Tomioka senseī no kokyō kenkyū ni tsuite)*.

Les miroirs de Chine ont toujours attiré l'attention des savants japonais. En 1925 M. Umehara a publié un recueil de ses articles concentrant les miroirs

(kankyō no kenkyū). Le volume débute par la discussion sur le miroir soi-disant de Wang Mang, puis sur les miroirs décorés de têtes d'animaux. Les articles suivants sont consacrés aux nouveaux documents concernant les miroirs datés. L'avant dernier article traite des anciens miroirs de la Corée du Nord et le dernier les relations archéologiques de l'ancien Japon et de la Corée.

Après son voyage en Europe, M. S. UMEHARA a publié en 1931 un volume sur les miroirs chinois dans les collections d'Europe et d'Amérique *(Ōbei ni okeru Shina kokyō)*; dans la première partie sont étudiés en détail les miroirs anciens les plus importants, ensuite l'auteur passe aux miroirs de l'époque dite Ts'in, puis discute les origines du miroir en Chine. Il traite aussi des miroirs en fer, des miroirs de forme carrée et des miroirs de l'époque Souei; il discute enfin les caractéristiques des copies qu'on a faites d'après les miroirs anciens.

Le même auteur a écrit dans le vol. 14 de la revue japonaise *Bukkyō bijutsu* un article sur les trois miroirs décorés de figures bouddhiques qu'il a vus en Europe et en Amérique *(Ōbei de mita butsuzō wo arawashita sammen no kokyō)*. Il a publié aussi dans le numéro de juin 1933 de la revue *Bijutsukenkyū* un article sur un miroir chinois décoré de motifs de chasse incrustés en or et en argent *(Hosokawa kōshaku-ke rô kinginsaku shuryō mon kyō ni tsuite)*.

Récemment le professeur R. TORII a publié deux articles concernant les miroirs, l'un dans la revue *Musashino*, vol. 13, N. 3 « Au sujet des miroirs Han » *(Kankyō ni tsuite no kansō)*, l'autre dans le *Kōkogakuken-kyū*, vol. 3, N. 1 « Le miroir en bronze et le sabre en bronze trouvés dans la Sibérie orientale ». *(Kyokutō Shiberiya hakken no dōken to dôkyô)*.

Si nous passons aux bronzes chinois en général, il importe de mentionner l'article de l'archéologue éminent K. HAMADA paru dans le vol. 7 de la revue *Tôyô-Gakuhô*, 1917 : « Les relations des anciens bronzes et de la céramique en Chine » *(Shina kodōki to doki to no kwankei ni tsuite)*. M. Hamada commence par exposer le problème de l'influence qu'a exercée la poterie sur les bronzes, ensuite il discute l'influence des objets en bronze sur les formes de la poterie et termine son article par la conclusion que l'étude de l'ancienne céramique chinoise permettra de mieux comprendre les anciens bronzes.

Dans la revue *Kokka* ont paru au cours des dernières années : N. 436, 1927 : une note sur un miroir de l'époque T'ang orné d'oiseaux, de phénix et de lions stylisés en or (avec une belle planche en couleurs), dans le N. 444 de la même année : note sur un sarcophage en bronze de la dynastie T'ang. Ce sarcophage a une inscription qui renferme la date des années 758-759 de notre ère. Cet objet important fut trouvé en Chine en 1918 au bord du Houang-ho dans la province de Chantong et se trouve à présent dans la collection de la famille Sumitomo.

Dans le numéro 461 de 1929 est reproduit le tube de l'époque Han, en bronze incrusté d'or, de la collection du marquis M. Hosokawa. Le bassin en bronze incrusté d'or de l'époque Han qui appartient à la même collection a été reproduit dans le N. 463 (1923) avec un article de M. S. FUJIKAKE *(Kandai no kinmon dôban ni tsuite)*. Dans cet article M. Fujikake parle en détail du

décor et émet l'opinion que le procédé utilisé par l'artisan pour fixer l'or n'est pas celui de l'incrustation mais un autre qui nous est inconnu, car là où l'or est parti il n'y a pas de traces de creux. A la même collection appartient aussi un ancien miroir chinois à décor cynégétique en or et argent incrusté, que M. S. TAKI décrit en détail dans le N. 479 (1930) *(Saikin shutsugen no shûryomon kokyô ni tsuite)*. Parmi les trois dessins l'un représente un homme à cheval brandissant un sabre contre un fauve qui l'attaque. M. S. Taki fait ressortir que ce dessin du début des Han manifeste nettement l'influence scythe. Dans les numéros 504 et 505 (1932) M. S. UMEHARA publie un article important sur une forme particulière de miroirs chinois décorés d'une sculpture ajourée représentant des oiseaux et des animaux *(Saikin shutsugen no sukibori kinjumon hôkyô)*. Après une introduction générale sur les études archéologiques des miroirs, M. S. Umehara discute en détail le procédé technique de l'exécution de ces miroirs de forme carrée. Dans sa conclusion il note que ces miroirs ont subi des influences étrangères car ils ont beaucoup de points communs avec les objets en bronze trouvés dans la Russie méridionale et au Caucase.

Dans les numéros 16 et 17 de la revue *Bukkyō-bijutsu*, M. S. UMEHARA a publié un article sur « les antiquités chinoises dans les musées américains » *(Amerika no hakubutsukwan ni okeru shina no kobijutsu)* où il parle surtout des anciens bronzes.

Dans le premier numéro (mars 1931) de la revue *Tôhô gakuhô*, publiée par les soins de l'Académie de Civilisation Orientale de Kyôto, ont paru l'article de S. UMEHARA sur « les chaudrons en bronze trouvés dans la Chine du Nord » *(Kita shina hakken no isshū no dōyōki to sono seishitsu)* une étude très fouillée avec une riche documentation des bronzes analogues trouvés en Mandchourie, en Russie méridionale et en Hongrie; le deuxième article est de M. NAGAHIRO sur « le style des Han et les miroirs en bronze au point de vue de l'histoire des arts décoratifs *(Kōgeishijō yori mitaru kanyōshiki to dōkyō)*. A la fin du volume est publié un compte-rendu de la conférence de M. S. Umehara sur « les bronzes dits Ts'in » *(Iwayuru Shin dōki ni tsuite)* où il discute les bronzes de la collection Wannieck trouvés à Li-yu. Il les date du IVe ou du IIIe siècle avant notre ère et suppose que les différences techniques et stylistiques qu'ils attestent par rapport aux bronzes de l'époque Tcheou sont dues aux influences occidentales qui ont pénétré en Chine à travers la Sibérie. Il fait ressortir que ces bronzes de Li-yu ont des points communs avec des objets trouvés au Caucase par M. Chantres.

M. K. KAYAMOTO a publié en 1929 dans le vol. 23 de la revue « *Rekishi to chiri* » un article intéressant sur « le décor en forme de nuages stylisés dans l'art des Han » *(Kandai geijutsu ni okeru ummon)*.

Il nous reste à mentionner les beaux catalogues des différentes collections privées consacrés pour une large part aux bronzes anciens de la Chine. Les miroirs anciens de la collection de M. TOMIOKA sont publiés sous le nom de *Tôkwaan kokyō zuroku;* la collection des miroirs anciens de M. SEKI a paru sous le titre *Tôinro wakankokyō zuroku*, celle de M. YAMAKAWA de Sakai est

éditée sous le titre ***Baisen kyôzô kokyô zuroku***. La superbe collection des bronzes anciens de la famille Sumitomo est comme on sait, cataloguée sous le titre ***Senoku seishô***. Le collectionneur M. KANO a fait paraître sous le nom de ***Hakkakuchô***, un catalogue de sa collection en plusieurs volumes, dont le premier est consacré aux bronzes.

Tout récemment l'antiquaire M. YAMANAKA a publié en trois volumes les reproductions des meilleurs objets de l'art ancien de Chine des collections européennes et américaines *(Shina kodō seikwa)*. M. S. UMEHARA fut chargé d'éditer ces beaux albums et d'en rédiger l'introduction. Une préface (en anglais) de M. KÜMMEL y est également jointe.

Ces quelques lignes où nous n'avons noté que les publications les plus marquantes consacrées aux seuls bronzes chinois indiquent l'importance des études archéologiques concernant la Chine accomplies par les savants japonais.

S. ELISSÉEFF.

CHRONIQUES

Peintures chinoises

RÉCEMMENT ACQUISES PAR LE NATIONALMUSEUM DE STOCKHOLM

Le Nationalmuseum de Stockholm a depuis deux ou trois ans enrichi sa collection de peintures chinoises de plusieurs pièces intéressantes qui sont demeurées à peu près inconnues du public international; seuls quelques amateurs d'art chinois qui participaient au Congrès International d'Histoire de l'art du mois de septembre 1933 ont eu l'occasion de les examiner. Avant de décrire au moins les plus anciennes de ces peintures, je dois dire que nous devons ces acquisitions a la générosité de plusieurs donateurs, qui non seulement en Suède, mais aussi à Paris, ont bien voulu nous aider à faire connaître l'art chinois par des largesses ou des dons spécialement destinés à notre collection de peintures.



La plus ancienne de ces peintures récemment acquises est sans doute le petit éventail qui représente le passage d'un gué : une charrette chinoise attelée de chameaux et une escorte de cavaliers mongols traversent une rivière dans un site désertique (Pl. LX). Un sujet analogue a été reproduit dans des ouvrages chinois, entre autres dans la « Collection de peintures célèbres de la dynastie Song actuellement possédées par Li Beh-koh de Ming-hien, qui les a reproduites en tétrachromie ». La peinture reproduite dans cet album n'est pas attribuée à un maître particulier, elle est seulement classée parmi les œuvres Song, et elle représente, dit-on, Wang Tchao en route vers la frontière. Le voyage de Wang Tchao Tchouen, dite aussi Wang Ts'iang, est un sujet favori des peintres et des poètes chinois; c'est un exemple fameux de la modestie et de la vertu associées à une beauté exceptionnelle. On sait qu'elle était la plus belle femme à la cour de l'empereur Yuan Ti (48 — 33 av. J.-C.), et que, n'ayant pas, comme ses compagnes, offert des pots-de-vin au peintre officiel, elle fut par lui représentée laide, et comme telle, sacrifiée au chef tartare; erreur que l'empereur découvrit trop tard et qu'il regretta amèrement.

Autant qu'on peut en juger par la reproduction de l'album chinois, il s'agit d'une peinture qui ne saurait être authentiquement de l'époque Song et qui est nettement inférieure à celle que possède aujourd'hui notre musée. Cette dernière est d'ailleurs munie d'un cachet de l'ère Ta Kouan (1107-1110) qu'on peut admettre comme une indication de son ancienneté. Elle porte aussi une signature demeurée indéchiffrable, car l'un des caractères manque et les autres sont en partie mutilés. Le premier caractère est Yen (comme dans Yen-king, l'ancien nom de Pékin) le troisième est Cheng; mais on ne connaît pas de nom de peintre contenant ces mots. La qualité de l'exécution, les critères du style nous garantissent que ce n'est pas une copie, mais un original datant probablement du début du XIIe siècle, donc de la fin du règne de Houei Tsong. Je ne connais point de peinture assez analogue à celle-ci pour avancer un nom de peintre : parmi les maîtres relativement bien connus, je signalerai que Li T'ang (1) est l'auteur de sujets de genre un peu comparables. En tous cas le maître de notre petite peinture se rattache évidemment à la tradition des Song du Nord, et se révèle comme un dessinateur de premier ordre.

Une autre petite peinture, un peu moins ancienne, est une page d'album représentant des montagnes dans la brume, et attribuée à Tchao P'o-kiu (Tchao Ts'ien-li) que florissait vers le milieu du XIIe siècle. (PL. LXI). Au verso est collée une longue inscription de Yu Tsi, plus connu sous le nom de Tao Yuan, célèbre auteur et connaisseur de l'époque Yuan (mort en 1342). D'après cette notice, la peinture serait une copie faite par Tchao Ts'ien-li d'après un Li Long-mien. L'auteur en loue particulièrement le métier très sensible, dépourvu de tout maniérisme, et dit que cette page est presque aussi belle que les œuvres de Li Long-mien. La peinture ne dément pas ces éloges; comme Yu Tsi appréciait beaucoup Tchao P'o-kiu (ainsi qu'il appert de nombreux passages cités dans les ouvrages chinois) il est probable qu'il ne se trompe pas dans son attribution, bien que le style de ce paysage ne soit pas celui qui caractérise d'autres œuvres de Tchao P'o-kiu, qui ont généralement quelque chose de plus conventionnel, et dont la polychromie et les contours d'or sont plutôt d'un miniaturiste que d'un peintre; au contraire notre petit tableau est d'un métier libre et fluide; le rendu très sensible de l'atmosphère, le sentiment poétique qui le distinguent en font un échantillon très séduisant du paysagisme Song.

Le nouveau style de paysage qu'élaborent les grands maîtres de l'époque Yuan est représenté par une petite peinture signée de Houang Kong-wang (1269-1354). C'est une peinture sur papier, à l'encre de Chine avec quelques rehauts de couleurs, enlevée avec beaucoup de fraîcheur, comme un croquis; le coup de pinceau a cette vigueur et cette franchise qu'on admire chez le

(1) Sur plusieurs peintres considérés dans cet article, le lecteur trouvera de plus amples détails dans mon *Histoire de la Peinture Chinoise*, Paris, 1934.



Eventail. Le passage du gué. « Wang Tchao-tchouen se rendant chez les Tartares ».
Maître inconnu. 1re moitié du XIIe siècle.



Page d'album. Montagnes dans la brume.
Attribué à Tchao P'o-kiu d'après Li Long-mien.
Milieu du XIIe siècle.

maître (Pl. LXII,*a*) L'inscription, qui paraît authentique, dit : « Montagnes flottant dans l'air chaud et bleu, dans l'été, 4me mois de la 7me année de l'ère Tche Tcheng (1347). J'étais en barque à rames avec mon ami Chou Ming et nous avons passé devant King-k'eou. J'ai peint ceci pour passer le temps. Ta-tche à l'âge de 81 ans. » Ta-tche est le *hao* de Houang Kong-wang, et il est exact qu'il avait 81 ans en 1347. Nous ne saurions nous étendre ici sur sa réputation parmi les maîtres de l'époque Yuan. Quoique la peinture ait un peu souffert, on y reconnaît encore la manière du maître, et le musée doit une vive reconnaissance à M. C. T. Loo de cette précieuse acquisition.

Parmi les peintures bouddhiques anciennes, un grand fragment de peinture murale représente un groupe de moines en oraison (Pl. XLII,*b*). Executée dans la technique *al secco* commune en Chine, elle devait faire partie d'une vaste composition. Le dessin excellent des têtes semble indiquer qu'elle remonte au delà de l'époque Ming; les personnages rappellent même certaines statues en bois qu'on attribue ordinairement a la fin de l'époque Song (xiie siècle). Cette peinture acquise à Pékin a été donnée au musée par le Chargé d'affaires de Suède, M. J. de Lagerberg.

Une peinture sur soie, à l'encre de Chine et en couleurs, représente Kouan-yin au panier de poisson. La composition et la manière la rapprochent du sujet analogue au Musée de Boston qui est daté de 1315. Notre peinture peut dater de la fin des Yuan, époque où les sujets bouddhiques de ce genre furent en vogue. Le type du Bodhisattva est encore celui de l'époque Song, mais les draperies très amples, un peu lourdes, et les ornements appartiennent manifestement à une époque plus tardive.

Une peinture bouddhique offerte au Musée par M. R. Haase, propriétaire de la maison Bing, représente un moine assis sous une corniche de rocher, occupé à coudre son manteau. Le sujet est sans doute emprunté à quelque *kôan* de l'enseignement du Zen. Les contours ne sont pas sans lourdeur, les couleurs sont sourdes, et cette œuvre ne saurait remonter beaucoup au delà de l'époque Ming, mais c'est une composition intéressante, qui occupe une place à part dans la peinture bouddhique; sans être anecdotique ou descriptive à proprement parler, elle vise à interpréter symboliquement un sujet psychologique.

Une peinture d'un tout autre caractère, et plutôt decorative, est un grand fragment figurant un lion et ses deux gardiens (Pl. LXII,*c*). Le lion a une pose un peu héraldique; les personnages résument la nation qui l'a envoyé en présent à l'empereur de Chine : tous deux sont d'un type turc ou central-asiatique, et ils sont vêtus des longs manteaux communs chez les porteurs de tribut du Turkestan. Il y a dans cette peinture une singulière ressemblance avec certaines miniatures persanes, et notre peintre pouvait en avoir vu. La signature est celle de Hou Kouei, maître qui florissait au début des Song et qui était bien connu pour ses sujets tartares et exotiques; mais cette signature est manifestement un faux, car la peinture ne saurait être très antérieure à l'époque Ming; il est possible d'ailleurs qu'elle reproduise une œuvre plus

ancienne. Elle provient d'une collection privée parisienne, et elle a été offerte au Musée par M. Kalebjian.

Le paysage Ming est bien représenté par plusieurs pièces caractéristiques. Une grande peinture au lavis sur soie représente un pêcheur a la ligne assis sous un saule, au pied d'une haute montagne (PL. LXIII, *a*). D'après la tradition, le personnage serait Yen Tseu-ling, le célèbre homme d'Etat de l'époque Han, qui s'étant retiré de la politique, s'adonna à la vie contemplative du pêcheur à la ligne. Ce qu'on peut admirer dans cette peinture, c'est l'atmosphère brumeuse qui enveloppe tout, et d'où émerge la cîme de la montagne. C'est encore la formule des Song méridionaux, un peu à la manière de Hia Kouei.

L'œuvre porte heureusement la signature parfaitement authentique de Tchang Houei, peintre bien connu de la seconde moitié du XVe siècle. Le musée doit ce don à l'association *Nationalmusei Vänner.*

Un autre lavis représente un vieux philosophe taoïste assoupi au pied d'un saule, au bord d'un lac (PL. LXIII, *b*). Il est signé Wou Wei (1458-1508). Le métier expressif pourrait bien être de cette époque. Le nom de Wou Wei est de ceux que l'on voit un peu trop souvent sur les peintures chinoises, s'il a été ajouté après coup, il n'en indique pas moins l'époque approximative et l'école à laquelle appartient cette peinture assez amusante.

Voici un sujet d'un genre plus rare ; c'est un personnage en costume coréen, tenant un livre ouvert, et monté sur un mulet qui paît (PL. LXIII, *c*). Deux bambous à l'arrière-plan donnent de l'air et de l'espace à la scène. C'est une œuvre coréenne, et elle témoigne du niveau atteint par la peinture au lavis en Corée même, au XVIe ou au XVIIe siècle. Elle a de la sensibilité, et quelque chose de frais et de direct qui la rendent pour le moins aussi attrayante que les plus célèbres peintures chinoises contemporaines. Elle a été offerte au musée par M. Dikran Kelekian.

Une demi-douzaine d'autres peintures mériteraient quelques mots de description, mais, faute de pouvoir en donner la reproduction, nous préférons nous en tenir là pour aujourd'hui.

Stockholm, janvier 1934. OSVALD SIRÉN.

Les nouvelles acquisitions du Musée Cernuschi

La collection de bronzes chinois du Musée Cernuschi s'est enrichie, cette année, d'un très beau vase et d'une épée acquis par la Ville de Paris, grâce à la générosité de M. Jacques Orcel.

Le vase est un exemple très pur d'un type de bronze assez peu fréquent dans les collections archaïques : le *kou* — Les Catalogues des anciennes collections, impériales ont illustré cette forme par de nombreuses reproduc-



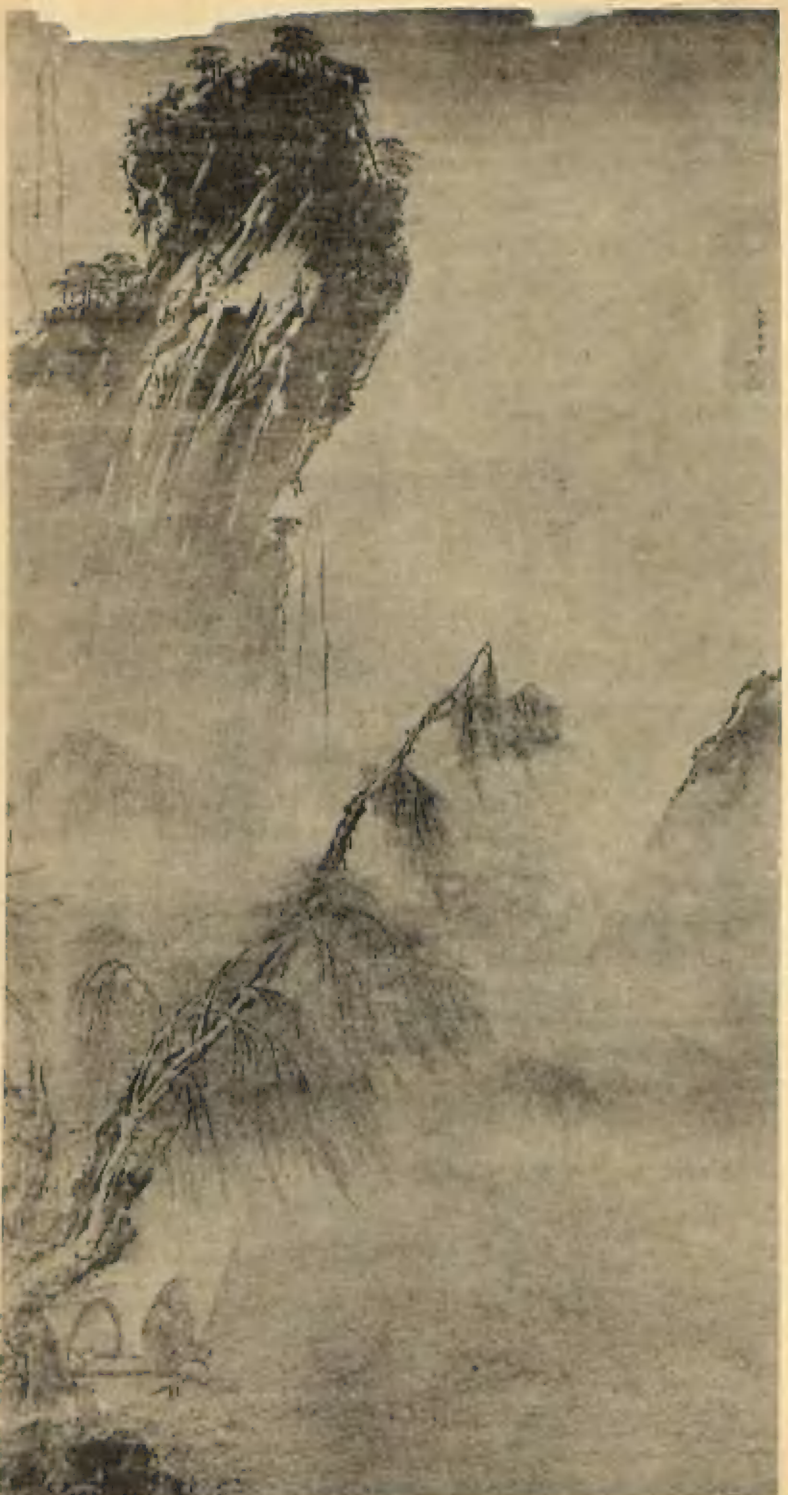
c. - Un lion et ses deux gardiens étrangers. Époque Ming (?). — *Don de M. Kalebjian.*



b. - Fragment de peinture murale bouddhique.
Époque Yuan (?).
Don de M. J. de Lagerberg.



a. - Paysage à l'encre de chine rehaussé de couleurs.
Signé Houang Kong-wang et daté de 1347.
Don de M. C. T. Loo.



Yen Tseu-ling à la pêche.
Tchang Houei (2e moitié du XVe siècle).
Don de l'association Nationalmusei Vänner.



Le taoïste assoupi.
Signé Wou Wei (1458-1508).



Un philosophe monté sur un mulet.
Œuvre coréenne (XVIe ou XVIIe siècle).
Don de M. Kelekian.

tions. Elle est apparentée à une autre formé plus massive : le *tsouen* souvent citée dans le *Tcheou-li*, parmi les vases de sacrifices. On sait que, selon le *Chouo-wen*, le *kou* est une coupe à vin qui servait au cours d'un banquet célébré tous les trois ans dans l'école du district. Le *Li-ki* consacre un chapitre à la célébration des cérémonies qui entouraient cette fête.

Cette coupe se divise en trois parties : le pied, creux, élargi à la base en forme de cloche, et décoré au sommet d'une sorte de croix découpée dans le bronze; le corps, cylindrique et convexe, est peu développé; enfin, le col est orné de quatre palmes qui reposent sur une frise où quatre dragons, à têtes d'oiseaux, s'affrontent par groupes de deux. Une grecque multipliée, finement ciselée, enveloppe comme d'une dentelle le pied et le corps du vase où quelques lignes et deux yeux saillants évoquent un masque de *t'ao-t'ie*. Quatre arrêtes dentées font saillie perpendiculairement le long des parois jusqu'à la naissance du col qui s'allonge et s'épanouit comme une fleur de lys.

La patine de cette pièce est lisse et polie, d'un vert clair, marbré de vert plus sombre. La beauté de cette patine, la finesse et la fermeté du trait décoratif, permettent d'attribuer cette coupe à la fin de l'époque Tcheou, époque où l'art du bronze gardait encore l'intensité et la liberté du mouvement créateur.

L'épée est une piéce intéressante par la rareté du décor inscrit sur sa garde. Elle se rattache à un type d'armes classique en Chine à la fin de la dynastie Tcheou. Sa poignée, massive et cylindrique, porte deux renflements annulaires décorés de motifs en relief. Elle conserve encore des traces du cordonnet qui, sans doute, l'entourait. Le pommeau, de forme conique, est orné de cercles concentriques, ciselés de stries. De minces cloisons de bronze incrustées de turquoises, dessinent, sur la garde, un décor où certains paléographes ont voulu lire une inscription en « *caractères d'oiseaux*, » forme variante du *tchouan*, écriture de la dynastie Tcheou.

Lo Tchen-yu, dans un « *Recueil de caractères antiques* », reproduit une garde d'épée où se retrouvent les mêmes signes; mais c'est une pure hypothèse que d'y reconnaître une écriture, et M. Pelliot croit à de simples thèmes ornementaux.

La lame, en partie désagrégée par des transformations chimiques profondes, se fend, s'effeuille sur ses bords. Aux dépens du bronze s'est développée une patine d'aspect ligneux, qui forme sur le métal d'épaisses coulées foisonnantes.

La plupart des armes de ce type ont été trouvées dans la vallée du Houai-ho. M. O. Karlbeck a publié dans le *China Journal of Science and Art* des gardes d'épées ornées d'un décor cloisonné qui proviennent de Lo-yang, du Hou-pei et de la vallée du Houai-ho. Il semble qu'on puisse dater ces pièces du ve siècle environ avant l'ère chrétienne; et l'épée acquise par le Musée Cernuschi appartient sans doute à la même époque, malgré l'aspect particulier de sa patine.

N. Vandier.

Bibliographie japonaise

SHOWA SHICHINEN NO KOKUSHIGAKKAI

Yoyogikwai Rensan Tsukuba Kenkyûbu hakkô. « Les études d'histoire japonaise au cours de l'année 1932 » (par la société Yoyogi). In 4°, 63 pages de texte, 63 pages de bibliographie, un index. Édité par le Comité d'Études du marquis Tsukuba, Tôkyô, 1933.

Dans la *R.A.A.*, tome VII, n° 1, p. 54, nous avons déjà parlé de cette bibliographie annuelle qui a continué de paraître. Nous recevons maintenant le quatrième fascicule. Dans la rubrique consacrée aux arts *(geijutsu)* nous lisons que la rédaction de la revue bien connue «*Kokka*» *(Kokkwa)* a organisé une réunion à l'occasion de son 500e numéro. De nouvelles et importantes revues furent fondées : *Bijutsu-kenkyû*, *Hôun*, et *Kodaibunkwa-kenkyû*. Nous avons analysé la première (année 1932) dans notre précédent numéro (RAA VIII, 2).

Dans la revue *Kodaibunkwa-kenkyû*, dirigée par le savant NAITÔ Tôichirô, notons un article important sur les Quatre gardiens célestes au Hôryûji. — Il faut signaler aussi qu'en mai 1932 le Musée Impérial de Tôkyô organisa une exposition d'antiquités chinoises d'époque Tcheou et Han; les objets les plus remarquables ont été publiés dans un album, *Shukan-ihô*, édit. Otsuka-Kôgeisha. Le même musée a organisé aussi une exposition de céramique chinoise, comprenant les deux cents meilleures pièces de la collection de M. Yokogawa, qui en a fait don au dit musée. — Le Musée de Nara a exposé une partie des objets du Trésor Impérial du Shôsôin.

L'Institut d'Étude des Beaux-Arts attaché à l'Académie Impériale des Beaux-Arts a organisé des expositions presque tous les mois. La «Société Historique», *Shigakkwai*, a exposé les antiquités appartenant au marquis M. Hosokawa. A Ôsaka fut organisée une exposition des anciens manuscrits de *sûtra* des époques Souei, T'ang, et de Nara, appartenant à M. Nezu. En novembre 1932, l'antiquaire Yamanaka ouvrit une importante exposition de bronzes Tcheou et Han, de statues bouddhiques parmi lesquelles une triade bien conservée provenant de T'ien-long-chan, ainsi que de bronzes du Luristan, d'objets « scythes », de sculptures gandhâriennes et de stucs de Haḍḍa. A noter aussi une exposition des arts populaires comprenant un nombre d'envois considérable.

Il ne sera pas inutile de signaler les ouvrages sur l'histoire de l'art qui ont paru au Japon au cours des trois dernières années et que nous n'avons pas eu l'occasion de mentionner par ailleurs :

Ouvrages généraux sur l'histoire des arts en Extrême Orient :

TANABE Kôji et KAMAKURA Hôtarô. *Tôyôbijutsushi*, « Histoire de l'art d'Extrême-Orient ». (Édition Tamagawa-Gakuen Shuppanbu.)

OMURA Seigai et TANABE Kôji. *Tôyôbijutsushi*, en 2 volumes. (Heibonsha.)

KURODA Hôshin. *Nihon bijutsu zenshi*, « Histoire complète de l'art japonais ». (Heibonsha.)

ONISHI Kokurei (sous la direction de), à l'occasion du 60e anniversaire du professeur Otsuka. *Bigaku oyobi Geijutsu shi kenkyû*. « Études sur l'esthétique et l'histoire des beaux-arts ». (Iwanami Shoten.)

a. - *Kou.* H. 0^{m},294 ; diam. 0^{m},142.



b. - Épée (reprod. gr. nat., long. totale 0^{m},45).

SAWAMURA Sentarô. *Tôyô bijutsu-shi no kenkyû.* «Études d'histoire de l'art d'Extrême-Orient». (Hoshino Shoten.)

KURODA Hôshin. *Nihon bijutsu-shi gwaisetsu,* «Aperçu de l'histoire de l'art japonais». (Shûmi-Fukyû-kwai.)

MINAMOTO Hôshû. *Nihon bijutsu-shi zuroku,* « Album d'histoire de l'art japonais », reproductions de peintures et sculptures.

Art ancien

KOJIMA T. *Shiseki to kobijutsu,* « Les vestiges historiques et l'art ancien ». (Yamato Shiseki Kenkyûkwai.)

MATSUSHIMA Shûei. *Kundaikwan Sayuchôki kenkyû,* « Étude du catalogue de trésors du Kundaikwan ». (Chûôbijutsusha.)

TAKI Seiichi. *Nihon kobijutsu annai.* « Guide de l'art ancien du Japon ». 2 volumes. (Heigo-shuppansha.)

KATÔ Yasushi. *Nihon bijutsu-shiwa,* « Entretiens sur l'histoire de l'art japonais » (période ancienne). (Tôkôdô.)

TOKUJI Yushô. *Hôryûji hômotsu kôshô,* « Considérations sur les trésors du Hôryûji ». (Ryûkoku-daizaku Shigakkwai.)

Taemadera Ōkagami (8 vols.) et *Kwanzeonji Ōkagami* (7 vols.) Albums des trésors de ces temples, publiés par l'École des Beaux-Arts.

Nihon Kokuhô zenshû, « Recueil des objets d'art classés du Japon ». Suite de la publication du Ministère de l'Instruction Publique. En 1932 ont paru les fascicules 44, 45 et 46 qui contiennent, entre autres reproductions, le rouleau bien connu de la Vie de Ban Dainagon, appartenant au comte Sakai.

Architecture

TSUDA Noritate. *Hôôdô no kenkyû,* « Recherches sur le Hôôdô » (à Uji). (Oka shoin.)

SATÔ Suke. *Nihon jinja kenchikushi,* « Histoire de l'architecture des sanctuaires shintoïques du Japon ». (Bungwandô.)

AMANUMA Shunichi. *Hôryûji no kenchiku,* « L'architecture du Hôryûji ». (Édition du temple Hôryûji.)

KISHIDA Hidetô et FUJISHIMA Ijirô. *Nihon kenchiku-shi Shina kenchiku-shi,* « Histoire de l'architecture au Japon et en Chine ». (Yusan-kaku.)

Nihon kenchiku sanko zushû, « Recueil de planches pour l'étude de l'architecture japonaise ». Basé principalement sur les matériaux réunis par le professeur SEKINO Tei pour ses cours à l'Université Impériale de Tôkyô. L'ensemble des planches permet de se rendre compte des grandes lignes de l'évolution architecturale japonaise, mais ne met pas en lumière les influences chinoises de diverses époques dont l'importance est notable.

Peinture

SEKI Tsugi. *Nihon kwaigwashi,* « Histoire de la peinture japonaise ». (Nihonshoin.)

SAWAMURA Sentarô. *Nihon kwaigwashi no kenkyû,* « Études sur l'histoire de la peinture japonaise ». (Hoshino Shoin.)

Meiji-jingu hekigwa shi, « Histoire des peintures murales du sanctuaire de Meiji ». (Nihon tosho Kankôkwai.)

NAITÔ Toichirô. *Hôryûji hekigwa no kenkyû,* « Étude sur les peintures murales du Hôryûji ». (Section d'Ōsaka du Tôyôbijutsu-Kenkyûkwai.)

Nihon Meigwa fu, « Album des peintures célèbres du Japon ». Les dix premiers fascicules sont consacrés à la peinture bouddhique. (École municipale de peinture de Kyôto.)

Art bouddhique

GONDA Raifu et TAKAI Kankai. *Shinsan butsuzô zuroku*, « Nouveau recueil d'iconographie bouddhique ». (Bukkyô Chinseki Kankôwai.)

NAITÔ Toïchirô. *Nihon bukkyô zuzô-shi*. « Histoire de l'iconographie bouddhique au Japon ». (Tôhôshoin.)

Nara teishitsu hakubutsukwan chôkoku zuroku, « Recueil des sculptures du Musée Impérial de Nara » : 2 fascicules : époques Jôgwan (859-877) et Tempyô (729-748). (Musée de Nara.)

Hônen Shônin kwaitaikwan, « Recueil iconographique concernant le saint Hônen » (1133-1212). Commémore l'exposition consacrée à son souvenir par le Musée de Kyôto.

Influences occidentales dans l'art de l'Extrême-Orient

NAGAMI Tokutarô. *Namban-byôbu taisei*, « Grand recueil de paravents des Barbares du Sud (Portugais) ». (Kogeisha.)

HIRAFUKU Momoho. *Nihon yôgwa no shokô*, « Les débuts de la peinture à l'huile au Japon ». (Iwanuma Shoten.)

KURODA Genji. *Nagasaki-kei yôgwa*, « La peinture occidentale de l'école de Nagasaki ». (Sôgensha.)

Époques Tokugawa et Meiji : ukiyo-e, estampes, etc.

YAMANA Kakuzô. *Nihon ukiyo-e shi*, « Les maîtres de l'école ukiyo-e ». (Daiichi Shobô).

UCHIDA Kan. *Hiroshige*. (Iwanuma Shoten.) Deux éditions.

NAGASAWA Shôsuke. *Ukiyo-e*. (Bijutsusha.)

INOUE Kazuo. *Ukiyo-e shiden*, « Biographie des maîtres de l'ukiyo-e ». (Watanabe Hangwaten.)

KOJIMA Usui. *Edomakki no ukiyo-e*, « L'ukiyo-e à la fin de la période d'Edo (XIXe siècle) ». (Shishobô.)

NOGUCHI Yonejirô. *Sharaku*.

Le même : *Torii Kiyonaga*. (Sans indic. de l'éditeur.)

ABE Jirô. *Tokugawa-jidai no geijutsu to shakwai*, « Les arts et la société à l'époque des Tokugawa ». (Kaizôsha.)

KATÔ Kunizô. *Hokusai-gwa Tôkaidô gojûsan tsugi*, « Les cinquante-trois relais du Tôkaidô par Hokusai ». (Rekishigahô-sha.)

DOI Yoshimaro. *Geijutsu*. Cinquième volume de *Meiji Taishô shi*, « Histoire des périodes Meiji et Taishô » (1868-1925). (Asahi-shimbunsha.)

ASAHI Seitoku. *Ôtsu-e*, « Les images d'Ôtsu ». (Naigwaisha.)

ISHII Kendô. *Nishiki-e no kai-in no kôshô*. Considérations sur les changements des formes de cachets des estampes du style nishiki-e ». (Iseshin-shoten.)

NOGUCHI Yonejirô. *Roku dai ukiyo-e shi*, « Les six grands maîtres de l'ukiyo-e ». (Seibundô.)

HORIGUCHI Sozan. *Tôyô kodai hangwa shû*, « Recueil d'anciennes estampes d'Extrême Orient ».

Arts appliqués

AKASHI Somendo. *Senshoku moyôshi no kenkyû*, « Étude sur l'histoire de la teinture ». (Banrikaku.)

OKUDA Seiichi. *Nihon kôgeishi gwaisetsu*, « Aperçu général de l'histoire des arts appliqués au Japon ». (Yûsankaku.)

KURAHASHI Tôjirô. *Ko Kutani*, « L'ancienne porcelaine de Kutani ». (Koseikwai.)

YAMADA Hôji. *Kodai bijutsukôgeihin ni oyoseraretaru tamamushi ni kwansuru kenkyû*,

« L'emploi des [élytres de coléoptères] Chrysochroa dans les objets d'art anciens ». (Édit. par l'auteur.)

ROKKAKU Shisui. *Tôyô shikkô shi*, « Histoire des laques en Extrême-Orient ». (Yusankaku.)

SASAKI Nobusaburô. *Nishijin-shi*, « Histoire du brocart de Nishijin ». (Unsôdô.)

KADORI Hozuma. *Nihon kinkô-shi*, « Histoire de la métallurgie artistique du Japon ». (Yûsankaku.)

Kogwa zuroku, « Album de tuiles anciennes » de la collection du regretté N. Takahashi, publié par ses élèves, avec une introduction intéressante et des notes.

Senshoku meihin zuroku, « Album des plus remarquables tissus teints », (Musée Impérial de Kyôto). (Soundô.)

Théâtre et divers

NAKAYAMA Kyushirô et TAKI Sumi. *Sekai insatsu tsûshi*, « Histoire de l'imprimerie dans le monde » (introduction générale, le Japon, l'Asie). (Sanshûsha.)

NOGAMI Hoichirô. *Nô* (Études sur le drame lyrique Nô). (Iwanuma Shoten.)

Engeki-shi Kenkyû, « Études sur l'histoire du théâtre, Société Engekishigakkai ». (Daiichi-shobô).

HAINO Shohei. *Dainihon engeki-shi*, « Histoire du théâtre japonais ». (Daiichi-shobô.)

S. ELISSÉEFF.

HŌ-UN

Trimestriel. Le numéro 2 yen. Tôkyô, Shiba, Mitsuda, Kounchô 6. Année 1932 :

N° 1. — Planches : Tête du Yakushi du Shôjôji; Tête de la Shôkwannon du même temple.

HIGASHI-FUSHIMI Kunihide : *Enquête sur les temples bouddhiques anciens de la région d'Aizu.* — TORII Ryuzô : *Sur l'Aizu préhistorique.* — HANAMI Gyakumi : *Visite en Aizu.* — SAKATANI (R.) : *Les anciens édifices de l'Aizu considérés au point de vue du style architectural.* (Dessins très précis de détails de charpente.) — HATTORI Shôkichi : *Explication des monuments classés de l'Aizu.* (Plans, coupes, élévations.) — MYÔCHIN Tsuneo : *Les statues bouddhiques du sanctuaire de Yakushi au Shôjôji.* — NOMA Seiroku : *Sur les statues du Shôjôji.* — SEKIHARA Kenji : *Les constructions paysannes de la région d'Aizu.* (P. 127 une carte de la région.)

SAEKI Jôin : *Manifeste de « Hô-un ».* — MASAKI Naohiko : *Le paravent des femmes debout (peinture en plumes) du Shôsôin.* — KADORI Hozuma : *Le* yun-wen *(dessin de nuages) sur les objets antiques en pierre et en bronze.* — SHIBUE Shukichi : *Le brocart japonais.* — ROKKAKU Shisui : *Le décor plat et incrusté.* (Objets du Shôsôin.) — MARUO Shôsaburo : *A propos des statues bouddhiques nouvellement classées dans le département d'Aichi.* — WADA Tatsuô : *Réflexions sur la peinture de mœurs au début des temps modernes.* — YOSHINO Tomiô : *Sur la « peinture à l'huile » à l'époque de Nara.* (Objets du Shôsôin recouverts, selon l'auteur, d'un *vernis* à l'huile.) — GÔTÔ Moriichi : *Étude des miroirs à bordure de fleurs avec un couple de phénix* (20 figures).

N° 2. — Planches. Tête de Shaka-Nyorai du Shindaiji en fonte de cuivre. La « Jeune fille aux glycines », tableau votif *(ema)* reproduit en couleurs.

HIGASHI-FUSHIMI Kunihide : *Lettre de Nara.* — HAMADA Seiryô : *Les diadèmes de Silla.* — FUJIKAKE Shizuya : *Le tableau votif de la « Jeune fille aux glycines » comme*

document pour les recherches sur l'Otsu-e. — Akiyama Mitsuô : *A propos du rouleau dit* Tenjinengi *récemment retrouvé.* — Adachi Yasushi : *La date de l'incendie de la pagode à trois étages du Kôfukuji.* — Noma Seiroku : *Les statues bouddhiques Suiko et leur sourire.* — Shibata Jôkei : *Rétrospective des découvertes de statues bouddhiques à notre époque.*

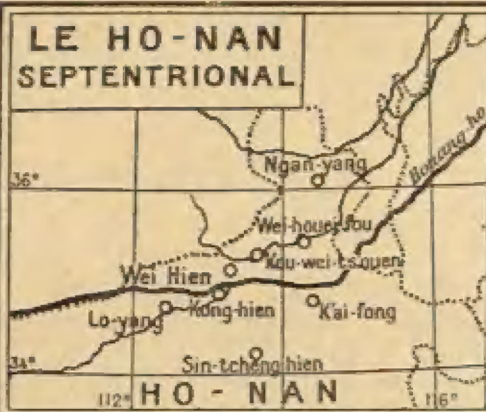
Nº 3. — Planches. Kwannon à Onze têtes, bronze doré, app. à M. Morimura. — Le Yakushi du Ryûkakuji. — Sonnette à vajra.

Miss Dorothy Brian : *Le sanctuaire d'Amida à Shiromizu* (trad. de *Eastern Art*, I, 4). — Ito Chûta : *Le nuage.* — Myôchin Tsuneo : *Le Manjuçrî d'Abe.* — Takahama Kiyoshi : *Herbes d'été* (poèmes). — Sakatani R. : *Le pagodon de pierre du Gwanjôjûin du Chûzonji.* — Maruo Shôsaburô : *La statue de Yakushi-Nyorai au Ryûkakuji.* — Kamakura Hôtarô : *Le mandara (d'inspiration chinoise) de l'Étoile polaire, peint par l'ajari Genshô.* — Mochizuki S. : *Les portraits des six patriarches de la secte de Daruma.* — Hasumi Shigeyasu : *Une Carpe par Shinso.* — Mizoguchi Saburô : *Un coffret en nacre orné de chrysanthèmes et de rinceaux.* — Saitô Shigeyoshi : *La vallée sous la neige (poème).* — Tanaka Yoshisaku : *Un Kano Eitoku : paravent représentant Kyôto et ses environs.* — Noma Seiroku : *Une Kwannon à Onze têtes en bronze doré.* — Ikeda Kikan : *Sur le rouleau de Genji traditionnellement attribué à Minamoto Sanetomo.* — Kadori Hozuma : *Une sonnette emmanchée d'un vajra à cinq pointes.*

Nº 4. — Hizashi-fushimi K. : *Le* Konkō myō saishō ô kyô *copié du chinois à l'époque Tempyô, conservé au Kôyasan.* — Tazawa Tan : *La statue de Chôgen Shônin au Shindaibutsuji de Iga.* (Reprod. remarquable.) — Oka Masaô : *Un édifice classé : le Shakadô du Myô-ô ji.* — Imamura Ryûichi : *Le transport des matériaux des anciens édifices japonais* (flottage des bois, estampes intéressantes). — Yoshino Tomiô : *Un suzuribako orné d'une branche de cerisier et d'une pie de montagne.* — Hattori Shokichi : *La pierre de fondation et les tuiles anciennes de la pagode du Ryûkakuji.* — Shibue Shukichi : *Broderies de l'époque Tokugawa.* — Kondô Ichitarô : *La question des origines des « paravents des Portugais » (Namban-byôbu).*

Jean Buhot.

Imprimerie Sainte Catherine, 51, Rue du Tram, Bruges-Belgique.



CARTE SCHÉMATIQUE DE LA CHINE ORIENTALE

105°
110° Est Gr
45°
45°
115°
120°
40°
Fleuve Jaune (Houang-ho)
Ta-tong fou
Pei-ping
ORDOS
Li-yu
HO-PEI
Yu-lin fou
CHAN-SI
Houang-ho
CHAN-TONG
MER
JAUNE
35°
35°
Ngan-yang
KAN-SOU
CHEN-SI
K'ai-fong
KIANG-SOU
Wei-ho
HO-NAN
Houai-ho
Chou-tcheou
Kou-che-hien
Nanking
Shanghai
30°
30°
SSEU TCH'OUAN
HOU-PE
NGAN-HOUEI
Yang-tseu-kiang
Han-keou
TCHE-KIANG
Tchang-cha
100°
105°
110° Est Gr.
115°
120°

Les déplacements de fresques en Chine sous les T'ang et les Song

Dans la *Revue des arts asiatiques* de 1928 (t. V, pp. 205—208), j'ai parlé des déplacements de fresques qui nous sont attestés dans des textes chinois, et j'ai traduit en particulier un texte du *Li-tai ming-houa ki* de 847 (3, 26—28) relatif aux peintures qui, lors de la proscription du bouddhisme en 845, furent détachées des murs et transférées sur les parois du 甘露寺 Kan-lou-sseu (1). La récente *History of early Chinese painting* (2) de M. Sirén (I, 21—22) a attiré mon attention sur un texte que M. Sirén n'a pas compris exactement et qui intéresse l'histoire de ces transferts; le passage se trouve dans le 畫史 *Houa che* («Histoire de la peinture») que le célèbre calligraphe et peintre 米芾 Mi Fei (1051—1107) a écrit dans les toutes dernières années de sa vie (3); je le traduis d'après l'édition du *Tsin-tai pi-chou*[1] (16*b*—17*b*):

«Dans le Kan-lou-sseu de Jouen-tcheou, [il y avait] quatre *bodhisattva* de Tchang Seng-yeou, longs de quatre pieds et un [pouce]; la planche (板 *pan*) était longue d'environ huit pieds. [Il y avait] de plus le dieu (神 *chen*) peint par Lou T'an-wei; sa face était jaune; les coins de sa bouche découvraient deux dents qui se dressaient vers le haut; il avait une cuirasse d'or; dans la main il tenait une bannière; au-dessous [du dieu], [il y avait]

(1) J'avais pensé alors (p. 206, n. 3) qu'il s'agissait du Kan-lou-sseu de Nankin; mais c'est une erreur; les textes que j'étudierai dans le présent article montrent qu'il s'agit du Kan-lou-sseu de 潤州 Jouen-tcheou, c'est-à-dire de Tchen-kiang.

(2) Edition française: *Histoire de la peinture chinoise*, par Osvald Sirén, deux volumes. Les Editions d'Art et d'Histoire, Paris, 1934.

(3) La famille de Mi Fei était originaire de T'ai-yuan au Chansi; mais son père, après avoir émigré quelque temps à Siang-yang du Houpei, se transporta à Tan-t'ou, c'est-à-dire à la sous-préfecture qui est au siège même de l'ancienne préfecture de Tchen-kiang (cf. le *King-k'eou ki-kieou tchouan*, écrit vers 1200 par un homme de Tan-yang, autre sous-préfecture de Tchen-kiang, éd. du *Cheou-chan-ko ts'ong-chou*[2], 2, 1 *b*), Dans son *Houa che* (15 *b*), Mi Fei dit qu'il ne commença lui-même à peindre que «trois ans» après que Li Kong-lin eut été privé de l'usage de sa main droite, et cette maladie de Li Kong-lin survint vers 1100; le texte même que j'ai traduit oblige d'ailleurs à placer le *Houa che* après 1100; je le date provisoirement de *circa* 1105.

un lion blanc; leur allure (4) donnait le frisson (5). La grande salle (殿 *tien*) [du temple] avait été construite dans [les années] *t'ien-kien* (502—519). Dans le [ou les] *kong-ming* (6) il y avait deux moines marchant (行脚僧 *hing-kio-seng*) [peints] par Wou Tao-tseu; j'avais fait transférer les deux moines marchant dans le 淨名齋 Tsing-ming-tchai («Salle de Vimalakīrti») pour les protéger du vent et de la pluie. Pour ce qui concerne les peintures ci-dessus, lorsqu'en *houei-tch'ang* (841—846) (7) on supprima les temples, on avait transféré dans ce temple-ci [les peintures] des temples qu'on détruisait dans cette province (*tao*). Dans la grande salle (*tien*) de ce [temple], on avait placé une statue en bronze de Ming-houang (= Hiuan-tsong, 712—756), et c'est pourquoi [ce temple] avait pu ne pas être détruit. A la fin des [années] *yuan-fou* (1098—1100), en un matin, le feu le brûla et les objets laissés par les six dynasties balayèrent le sol (8); à gauche du Kiang (9), il n'y eut plus un seul [échantillon du] pinceau des Tsin. Le *Tripiṭaka* [du Kan-lou-sseu] avait été écrit sous les Six Dynasties. A la fin des rouleaux (*kiuan*), il y avait «Le prince de 晉 Tsin a pris en main»; c'est là un petit nom (*siao-tseu*) de l'empereur Yang (10). Quand il soumit le Sud du Kiang (11), il rassembla [ces rouleaux] et les plaça dans le temple; les notices finales (*t'i-pa*) subsistaient encore toutes. Les genévriers (檜 *kouei*) plantés de sa propre main à la salle d'offrandes (祠 *ts'eu*) de 李衛公 Li Wei-kong (12) furent tous anéantis par l'incendie. Derrière le

---

(4) *Chen-ts'ai*. Sur cette expression, cf. H. Giles, *Adversaria Sinica*, II, 49, critiqué par J. D. Ferguson, *JNChBrRAS*, 1918, 105; mais c'est M. Giles qui a raison.

(5) Le lion de Lou T'an-wei, aux «yeux écarquillés", qui se trouvait au Kan-lou-sseu, est encore nommé dans le *Houa che*, 42*b*.

(6) 拱明 *kong-ming*. Je ne comprends pas le terme. Le *Li-tai ming-houa ki* parlait du «couloir extérieur», et il faut que ces deux peintures aient été plus ou moins exposées aux intempéries pour justifier leur transport par Mi Fei au Tsing-ming-tchai. La correction la plus simple est de lire 栱 *kong*, «jambette de haut de colonne»; mais faut-il alors corriger le tout en 栱眼 *kong-yen*, pris au sens large d'«entrecolonne» (sur la paroi extérieure)?

(7) Il s'agit naturellement de la proscription du bouddhisme en 845.

(8) Expression toute faite pour dire «furent gâtés", «furent détruits».

(9) Kiang-tso; on appelait ainsi, par abréviation, la partie de gauche (= orientale) de la région immédiatement au Sud du bas Yang-tseu.

(10) L'empereur Yang des Souei (605—618) fut en effet connu dans sa jeunesse sous le nom de «prince de Tsin»; il avait reçu ce titre en 581 (*Souei chou*, 3, 1*a*).

(11) C'est dans l'hiver de 588—589 que l'empereur Yang, alors prince de Tsin, soumit le Sud du Kiang; il continua ensuite assez longtemps de séjourner dans la région, et en particulier à Tchen-kiang. Ainsi, il y aurait encore eu à Tchen-kiang, avant l'incendie de 1100, un *Tripiṭaka* dont les mss. étaient antérieurs à la fin du VIe siècle.

(12) J'entends que, dans l'opinion de Mi Fei, ces genévriers avaient été plantés par Li Wei-kong, c'est-à-dire, comme on le verra plus loin, par Li Tö-yu (787—849 [ou 850]). Il est aussi question de ces genévriers plantés par Li Tö-yu dans le poème un peu antérieur «Kan-lou-sseu» de Sou Che (1036—1101); cf. le *Sou Wen-tchong-kong che pien-tchou tsi-tch'eng*[2] de Wang Wen-kao, 7, 2*b* et 3*b*. En outre, les anciens commentaires de Sou Che nous ont conservé ici une citation du *Jouen-tcheou lei-tsi* de 1078—1085 (cf. sur cet ouvrage une note suivante), qui men-

temple, l'or et l'azur mêlés se superposaient; le 多景樓 To-king-leou, face à la montagne et le dos à la mer (13), était dans le monde un site de premier rang; même les «cinq enceintes» et les «douze pavillons à étage» (14)

tionne, elle aussi, les genévriers plantés par Li Tö-yu. Les «genévriers plantés de la propre main [de quelqu'un]» (*cheou-tche kouei*) sont un thème assez ancien. Au moins dès les T'ang, on prétendait que certain vieux genévrier de K'iu-feou avait été planté de la main même de Confucius, (cf. les citations du *P'ei-wen yun-fou*, s. v. *cheou-tche kouei*), et Mi Fei lui a consacré un poème qu'on trouvera dans son *Pao-tsin ying-kouang tsi*, éd. du *Chö-wen tsen-kieou*[2] de 1852, ch. d'additions, 4*b*; cf. aussi, sur ce genévrier de Confucius, le poème de 郝經 Ho King reproduit au ch. 53 du *Li-tai t'i-houa che-lei*, celui de 1296 par 張須 Tchang Siu indiqué dans le *Kiun kou lou* de Wou Che-fen, 18, 3*a*, et Laufer, *Confucius and his portraits*, pp. 28—30 du tirage à part.

(13) Autrement dit, le To-king-leou, ou «Pavillon à étage aux nombreux points de vue», avait le Pei-kou-chan au Sud, et au Nord le large cours du bas Yang-tseu (en réalité il faut entendre «Sud-Ouest» et «Nord-Est» d'après un passage de la collection littéraire de Mi Fei, 6, 3*b*). Le To-king-leou se trouvait en effet au Kan-lou-sseu. Il est souvent mentionné dans les textes, depuis le *T'ai-p'ing houan-yu ki* de 976—983 (89, 7*a*) jusqu'au *Ta-Ts'ing yi-t'ong tche* (62, 7*b*). Le *Kia-ting Tchen-kiang tche* de 1216 (12, 1—2) et le *Tche-chouen Tchen-kiang tche* de 1333 (9, 3*a*—*b*) reproduisent une inscription rédigée en 1170 par 陳天麟 Tch'en T'ien-lin (sur qui cf. *Kia-ting Tchen-kiang tche*, 15, 11*a*), lequel suppose que le To-king-leou aurait été édifié pour la première fois soit au temps de Mi Fei, soit au plus tôt en 1068—1077. Sur le To-king-leou, cf. aussi *Tche-chouen Tchen-kiang tche*, 20, 15*b*—16*a*. Sou Che visita le To-king-leou peut-être une première fois en 1071, et en tout cas en 1074 (cf. l'édition de Wang Wen-kao, 12, 9*a*, et section Tsong-ngan, 12, 4*a*; aussi le *ts'eu* intitulé *Ts'ai sang-tseu*, dans *San-Sou ts'iuan-tsi*, sect. *Tong-p'o tsi*, 72, 9*b*—10*a*). Le 京口山水志 *King-k'eou chan-chouei tche* de 1844 (1, 21*b*—22*a*) place la fondation du To-king-leou en 1068—1077, et indique qu'il est question du monument dans le *Mo-tchouang man-lou* de *circa* 1150 et dans le *Kouei-sin tsa-tche* de Tcheou Mi (1232—1308). Je n'ai pas retrouvé le passage visé dans le *Mo-tchouang man-lou*. Quant au *Kouei-sin tsa-tche*, section *Siu-tsi* B (éd. du *Tsin-tai pi-chou*[1], 44*b*—45*a*), il y est en effet question d'un certain 張于湖 Tchang Yu-hou qui avait été préfet de Tchen-kiang et écrivit une inscription pour le frontispice du To-king-leou lors de son achèvement; mais ni ce Tchang Yu-hou, ni le successeur que lui indique Tcheou Mi ne se laissent identifier directement à aucun des préfets nommés dans le ch. 15 du *Kia-ting Tchen-kiang tche*. Comme il semble bien que le To-king-leou fut l'objet de travaux importants en 1068—1077, on peut se demander si le silence de Sou Che sur lui lors de son passage au Kan-lou-sseu en 1071, alors qu'il lui consacre un morceau lorsqu'il repasse en 1074, ne tient pas à ce que le To-king-leou fut reconstruit entre ces deux dates (c'est à tort que le *Tche-chouen Tchen-kiang tche*, 21, 8*a*, place en 1078—1085 le passage de Sou Che au Kan-lou-sseu). Mais sa mention en 976—983 dans le *T'ai-p'ing houan-yu ki* montre qu'il existait déjà bien antérieurement. Je n'ai vu relever cette mention du *Tai-p'ing houan-yu ki* dans aucun des ouvrages consacrés à Tchen-kiang et auxquels j'ai eu accès, y compris le grand *Tan-t'ou hien tche* de 1879 en 60 ch. Après l'incendie de 1100, le To-king-leou fut reconstruit, peut-être en un emplacement un peu différent, puis déplacé à nouveau en 1170; c'est le To-king-leou de 1170, dû à 化昭 Houa-tchao, que Lou Yeou (1125—1210) visita le 7 août 1170 (cf. le ch. 2 de son *Jou Chou ki*, dans le *Tche-pou-tsou-tchai ts'ong-chou*); le To-king-leou connut ensuite bien des vicissitudes, et fut encore reconstruit sous les Ming, après que de violentes pluies d'été l'avaient fait s'écrouler vers 1500. Le *Ta-Ming yi-t'ong ming-cheng tche* (ou *Yu-ti ming-cheng tche*) de Ts'ao Hio-ts'iuan, dont la préface est de 1630, mentionne (12, 2*b*) la présence au To-king-leou de stèles où étaient gravés des poèmes de Mi Fei et celui où Sou Che commémora sa visite de 1074; mais je ne sais si Ts'ao Hio-ts'iuan parle là d'un état de choses ancien ou contemporain.

(14) Dans une de ses poésies, Li Po parle des «douze pavillons à étage» et des «cinq enceintes» de la capitale céleste en jade blanc.

ne le surpassaient pas. Il n'a subsisté que la Pagode de fer (鐵塔 T'ie-t'a) de [Li] Wei-kong et les deux chambres (15) de l'ermitage du vieux Mi. J'ai fait une poésie pour déplorer [ce désastre]...» (16).

Le Kan-lou-sseu dont parle Mi Fei vers 1105 est le même que celui dont il est question dans le *Li-tai ming-houa ki* de 847. C'est également de lui qu'il s'agit dans le passage suivant du 圖畫見聞志 *T'ou-houa kien-wen tche* de 郭若虛 Kouo Jo-hiu (*circa* 1074; éd. du *Tsin-tai pi-chou'*, 5, 13*b*—14*a*):

«Murs détruits en *houei-tch'ang* (17). — Au temps où Li Tō-yu était inspecteur de l'Ouest du Tchō, il avait fondé à Jouen-tcheou une résidence bouddhique de mérites (= un temple) qu'il avait nommé le Kan-lou-sseu. Lors des destructions de la période *houei-tch'ang*, il demanda dans un rapport au trône que ce temple-là seul fût [du moins] conservé. On prit donc les parois peintes par des gens célèbres qui se trouvaient dans les temples détruits de la juridiction [de l'Ouest du Tchö], et on les plaça au Kan-lou[-sseu]. Il y avait là des peintures de Kou K'ai-tche et de Tai Ngan-tao des Tsin, de Sie Ling-yun et de Lou T'an-wei des [premiers] Song, de Tchang Seng-yeou des Leang, de Tchan Tseu-k'ien des Souei, de Han Kan et de Wou Tao-tseu des T'ang....»

Ce texte de Kouo Jo-hiu est un simple résumé de celui du *Li-tai ming-houa ki* de 847, sauf que Kouo Jo-hiu précise que le Kan-lou-sseu est à Jouen-tcheou, et que, selon lui, le Kan-lou-sseu fut épargné en 845 par suite d'une requête adressée au trône par Li Tö-yu, au lieu qu'en 847,

(15) Le mot 間 *kien* désigne au propre non une chambre, mais l'espace compris entre deux colonnes de charpente à l'intérieur d'une maison.

(16) Je n'ai pas traduit cette poésie, qui n'apporte aucun renseignement historique. A l'exception du *Tan-t'ou hien tche* de 1879 (9, 19*b*—20*a*), tous les auteurs de descriptions de Tchen-kiang ont ignoré le *Houa che*. Par contre, ils invoquent des passages de ce texte comme étant la préface du poème de Mi Fei sur la destruction du Kan-lou-sseu (cf. *Kia-ting Tchen-kiang tche*, 8, 1 *a*—*b*; *Tche-chouen Tchen-kiang tche*, 21, 14 *a* et *b*). Une partie du morceau que j'ai traduit sert en effet de préface au poème dans la collection littéraire de Mi Fei. De cette collection, intitulée aujourd'hui *Pao-tsin ying-kouang tsi* et qui représente à peine un dixième de la collection primitive, je ne connais qu'une édition moderne très incorrecte, celle du *Chö-wen tseu-kieou* de 1852 (je n'en ai que la réédition de Hang-tcheou en petit format). Dans cette préface (4, 1*a*), Mi Fei n'a gardé que la mention des quatre bodhisattva de Tchang Seng-yeou, du (ou des) moines marchant de Wou Tao-tseu, de l'incendie de la «fin de *yuan-fou*» qui a détruit jusqu'aux «genévriers plantés de la propre main» de Li Wei-kong; viennent ensuite la phrase sur le To-king-leou, et enfin l'indication qu'il n'a subsisté que la Pagode de Fer (le texte a la faute évidente Ts'iang [鎗]-t'a pour T'ie-t'a) de Li Wei-kong et les trois chambres (le *Houa che* dit «deux chambres») de l'ermitage du vieux Mi. En citant cette préface, le *Kia-ting Tchen-kiang tche* a correctement T'ie-t'a, mais donne aussi «trois chambres», ce qui est peut-être la vraie leçon.

(17) Autrement dit: Peintures murales de temples détruits en 845.

Tchang Yen-yuan disait seulement que le temple fut sauvé parce que sa salle principale abritait une statue en bronze de l'empereur Hiuan-tsong. Je reviendrai sur cette divergence plus loin.

En 1071, près de trente ans avant l'incendie du Kan-lou-sseu, Sou Che s'était rendu à ce temple, et lui a consacré son poème Kan-lou-sseu; il y est question, entre autres, de certaines des peintures (éd. de Wang Wen-kao, *7*, *2b* et *3b*). Dans une note initiale, Sou Che dit qu'il y a au Kan-lou-sseu «un lion et deux *bodhisattva*, peintures du pinceau de Lou T'an-wei». Le poème lui-même contient les vers suivants: «Chez les six «hommes transformés» (18) de [Tchang] Seng-yeou, aux vêtements d'arc-en-ciel s'accrochent des soies d'une blancheur de glace; mystérieusement on y contemple les douze reprises (19); le spectateur soupçonne une exagération. Sur une planche brisée (*p'o-pan*), peint par maître Lou [= Lou T'an-wei], un lion gris (*ts'ing*) (20) s'ébat en boitillant; au-dessus il y a deux «hommes célestes» (*t'ien-jen*) (21), qui agitent les mains comme pour s'envoler. Bien

(18) 化人 *houa-jen*. Lie-tseu parle de *houa-jen* venus de l'extrême Occident au temps du roi Mou des Tcheou, et les bouddhistes y ont vu Mañjuśrī et Mahāmaudgalyāyana (cf. le *Ts'eu yuan*); Sou Che emploie donc *houa-jen* comme un équivalent de *bodhisattva*.

(19) 隱觀十二疊 *yin kouan che-eul tie*. Les commentateurs veulent que les douze *tie* soient les six figures d'«hommes transformés» qui étaient au recto du ou des panneaux, plus six sujets indéterminés qui se trouveraient au verso; et ils invoquent à ce sujet un autre morceau de Sou Che dont je parlerai plus loin; mais les peintures encastrées dans un mur n'ont pas un recto et un verso. A mon sens, les commentateurs se sont mépris pour n'avoir pas reconnu ce que Sou Che visait avec les «vêtements d'arc-en-ciel» (霓衣 *Yi-yi*). Il y avait sous les T'ang une musique (et une danse) célèbre, qui était ou n'était pas la même que la musique dite P'o-lo-men («le Brahmane»), et qu'on appelait la «musique des jupes d'arc-en-ciel et des vêtements de plumes» (霓裳羽衣曲 Yi-chang-yu-yi-k'iu); les danseurs figuraient sous ces costumes les filles célestes que l'empereur Hiuan-tsong avait aperçues lors de sa visite au palais de la Lune (cf. *Kiai-kou lou*, éd. du *Cheou-chan-ko ts'ong-chou*[2], 11*b*; *Yo-fou tsa-lou*, même édition, 8*a*; *Wei lio* de Kao Sseu-souen, même édition, 9, 16*a*—*b*; *Kouei-sin tsa-tche*, Ts'ien-tsi, éd. du *Tsin-tai pi-chou*[1], 29*a*; *Mong-k'i pi-t'an*, même éd., 5, 13*a*—*b*). Or les parties ou reprises de ces airs de musique et de danse étaient appelées des *tie*; par un autre passage du *Mong-k'i pi-t'an* (17, 2*b*—3*a*), nous savons que la musique des jupes d'arc-en-ciel et des vêtements de plumes comportait 13 *tie*. Déjà, et tout en donnant à tort au «Kan-lou-sseu» le titre d'un autre poème de Sou Che (le «Wou-chan»), les compilateurs du *P'ei-wen yun-fou* ont rapproché les «douze *tie*» de Sou Che et les «treize *tie*» du *Mong-k'i pi-t'an*. Sans m'attarder à rechercher s'il y a une faute de texte chez l'un des deux auteurs ou s'ils ont eu une tradition différente quant au nombre des *tie*, je suis convaincu que cette solution est la bonne. Les *bodhisattva* de Tchang Seng-yeou, avec leurs vêtements blancs flottant jusqu'à l'«exagération», ont évoqué dans l'esprit de Sou Che le souvenir de la musique commémorant la visite au palais lunaire; et comme cette musique s'accompagnait de danses, on pouvait en effet en «contempler» les reprises.

(20) On sait que le sens de 青 *ts'ing* va du gris presque jusqu'au noir en passant par le bleu pâle et le vert-bleu; le ciel est *ts'ing*, l'herbe aussi, le loup aussi, et on connaît le bœuf *ts'ing* de Lao-tseu. L'iconographie chinoise moderne représente souvent le lion avec une crinière et une queue franchement vertes, ce qui n'est plus du *ts'ing*, mais du *lu*; je crois au contraire qu'ici le terme s'applique à l'apparence de la robe même de l'animal sur la peinture.

(21) Les commentateurs ont ici une note disant que, dans le *Nirvāṇasūtra*, le Buddha est

que l'encre (22) soit au point de s'effacer, il reste [là] des modèles impérissables; terrible, ô duc de Tsan-houang (23), la beauté parfaite grelotte de froid.» Le 潤州類集 *Jouen-tcheou lei-tsi*, de 1078—1085 (24), dit de son côté: «Au Kan-lou-sseu, il y a des bodhisattva peints par Tchang Seng-yeou», et «Au Kan-lou-sseu, il y a un lion peint par Lou T'an-wei». Un autre texte dont j'ignore la date, le 郴行錄 *Tchen king lou* (25), avait le passage suivant: «Il y a au Kan-lou-sseu deux *bodhisattva*, un dieu (*chen*) et un lion (菩薩二神一師子一) qu'on dit être [dûs] au pinceau de Lou T'an-wei». Enfin, dans le *Tchong-houei tsi* de Tchai Jou-wen (1076—1141), on lit entre autres (26): «Les six «Buddha de transformation» (27) de [Tchang] Seng-yeou, d'une figure vivante vont de compagnie»; et encore: «Vigoureuse est la peinture de maître Lou (= Lou T'an-wei); le lion gris (*ts'ing*) joue dans un champ de *tche*» (28).

---

qualifié de 天人師 *t'ien-jen che*, et ils ont pensé sans doute mettre ainsi en harmonie les «deux *bodhisattva*» de la préface et les «deux *t'ien-jen*» du poème. Mais cette note est absurde. Un *bodhisattva* n'est pas un Buddha. D'autre part, *t'ien-jen che* ne signifie pas «maître des hommes célestes», mais «maître des dieux et des hommes».

(22) Le mot «encre» (mot-à-mot «pinceau et encre», *pi-mo*) n'implique pas que ces peintures aient été des monochromes à l'encre de Chine; le terme englobe aussi les couleurs des peintres.

(23) Li Tö-yu avait d'abord reçu le titre de duc de Tsan-houang (au Hopei).

(24) Le *Jouen-tcheou lei-tsi*, consacré à la région de Tchen-kiang, était une œuvre en 10 ch., due à 曾旼 Tseng Min (*Song che*, 209, 4*a*; Tseng Min était aussi l'auteur d'une monographie de Yong-yang au Houpei, *ibid.*, 204, 8*b*, a compilé une œuvre de droit, et a collaboré à un commentaire du *Chou king*). Une citation du *Kia-ting Tchen-kiang tche* (8, 1*a*) montre que l'ouvrage est postérieur à 1077; en outre, toutes les citations concernant le Kan-lou-sseu se rapportent à un état de choses antérieur à 1100. Le *Tche-chouen Tchen-kiang tche* (21, 8*b*) doit donc avoir raison quand il dit que le *Jouen-tcheou lei-tsi* a été rédigé en *yuan-fong* (1078—1085); le même ouvrage donne à l'auteur le nom de 曾彥和 Tseng Yen-houo, ce qui est l'appellation (*tseu*) de Tseng Min. Cf. aussi sur Tseng Min, le *Ts'ang-chou ki-che che*, 1, 24*b*, où Ye Tch'ang-tche a omis de mentionner le *Jouen-tcheou lei-tsi*.

(25) Je n'ai pas fait de recherches sur l'histoire de ce texte.

(26) Sur 翟汝文 Tchai Jou-wen, originaire de Tan-yang (sous-préfecture de Tchen-kiang), docteur de 1100, cf. *Song che*, ch. 372, et surtout le *King-k'eou ki-kieou tchouan* de *circa* 1200, 4, 1—3. La collection littéraire de Tchai Jou-wen, intitulée 忠惠集 *Tchong-houei tsi*, a été reconstituée d'après le *Yong-lo ta-tien* (cf. *Sseu-k'ou...*, 156, 19*b*—21*a*), mais je n'en connais pas d'édition. J'ai pris les deux passages que je cite dans le *Tan-t'ou hien tche* de 1879, 9, 19*b* et 20*a*.

(27) Les *houa-fo*, ou «Buddha de transformation», sont au propre les innombrables Buddha magiques que font apparaître les Buddha et les *bodhisattva*; il n'est donc pas normal d'appeler ainsi de simples peintures de six *bodhisattva*. Mais Tchai Jou-wen, qui fut plus ou moins disciple de Sou Che, a certainement connu le poème «Kan-lou-sseu» de ce dernier, et ses *houa-fo* sont inspirés des *houa-jen* de Sou Che, tout comme le sera son lion «gris». Bien que Tchai Jou-wen soit de la région de Tchen-kiang, je me demande même s'il parle vraiment du Kan-lou-sseu d'après ses propres impressions, ou ne se livre pas surtout à des variations sur le poème de son maître; mais je n'oserais me prononcer sans avoir à ma disposition le morceau entier de Tchai Jou-wen.

(28) 芝 *tche*, le champignon d'immortalité. Tchai Jou-wen semble nous donner ici une indication sur l'apparence du sol où le lion s'ébattait.

De la comparaison du *Li-tai ming-houa ki* de 847 avec les textes où Mi Fei, Sou Che et autres nous décrivent l'état du Kan-lou-sseu peu avant l'incendie de 1100, il résulte que nombre des peintures avaient dû disparaître au cours de ces deux siècles et demi. Mais, même pour celles qui subsistaient, l'identification n'est pas toujours facile (29).

Un premier cas est clair: les «deux moines marchant» peints par Wou Tao-tseu et que Mi Fei fit mettre à l'abri sont évidemment les «deux moines» peints par Wou Tao-tseu et qui, selon Tchang Yen-yuan, avaient été fixés «sur la paroi extérieure de l'Aire de la Voie (*bodhimaṇḍala*) du Śākya». Bien que la visite de Sou Che soit antérieure au transport opéré par Mi Fei, Sou Che n'a pas parlé de ces peintures de Wou Tao-tseu; je ne sais si le *Jouen-tcheou lei-tsi* les mentionnait.

Sou Che, et Tchai Jou-wen à sa suite, décrivent six bodhisattva peints par Tchang Seng-yeou, au lieu que Mi Fei, vingt ans plus tard, n'en indique plus que quatre. Peut-être les panneaux avaient-ils souffert, et l'un ou l'autre auteur n'indiquait-il que ceux qui ne lui paraissaient pas endommagés sans remède. A moins d'une confusion improbable chez tous les auteurs avec les «six parois de *bodhisattva*» de Sie Ling-yun, il doit s'agir de ce qui restait encore des «dix parois de *bodhisattva*» de Tchang Seng-yeou qui avaient été placées en 845 aux deux extrémités du bâtiment principal.

Les difficultés réelles commencent avec les peintures attribuées à Lou T'an-wei. En 847, Tchang Yen-yuan n'indique au Kan-lou-sseu qu'une œuvre de Lou T'an-wei, à savoir un *bodhisattva*; il ne dit rien d'un lion; d'autre part, il n'est guère possible que, dans la liste très minutieuse de 847, une œuvre de Lou T'an-wei ait été omise. Nous ne nous tirerons pas d'affaire en supposant que le *bodhisattva* de 847 soit Mañjuśrī monté sur son lion, car la description de Mi Fei, avec le «dieu» à la face jaune, aux crocs saillants, à la cuirasse d'or, et qui tenait une bannière, ne correspond nullement aux représentation de Mañjuśrī dont les attributs sont la fleur, le livre et l'épée; et d'ailleurs le terme de *chen*, «dieu», employé par Mi Fei ne convient guère à un bodhisattva, non plus que celui de *t'ien-jen*, «hommes célestes», qui est adopté par Sou Che. Nous avons d'ailleurs d'autres causes d'embarras. D'abord la divergence entre le «dieu» de Mi Fei et les *deux* «hommes célestes» de Sou Che. Ensuite le lion «blanc» de Mi Fei, en face du lion «gris» de Sou Che suivi par Tchai Jou-wen (30). En outre, l'introduction du poème, due à Sou Che lui-même, n'est pas en accord avec le poème, en ce qu'il y est question d'un lion et de deux *bodhisattva* de Lou T'an-wei; mais Tchang Seng-yeou n'y est

(29) On voit que ni Sou Che ni Mi Fei ne semblent avoir connu le passage du *Li-tai ming-houa ki* de 847.

(30) On peut se demander si un «blanc» sale n'a pas pu être qualifié de «gris» (*ts'ing*); mais cela ne va pas de soi.

pas nommé, alors que ses *bodhisattva* figurent dans le poème lui-même et que tous les autres éléments du poème sont indiqués dans l'introduction; et, dans le poème, il s'agit, pour Lou T'an-wei, d'un lion et de deux «hommes célestes», qui ne sont pas, de par leur nom, des *bodhisattva.* Le *Tchen king lou*, parle de «deux *bodhisattva*, un dieu (*chen*) et un lion qu'on dit être [dûs] au pinceau de Lou T'an-wei»; il me paraît clair que le «dieu» et le lion sont bien ceux qu'a décrits Mi Fei, et qu'il faut les séparer du tableau des «deux *bodhisattva*» que la tradition attribuait au même peintre. La solution à laquelle j'incline est la suivante. Ni Sou Che, ni Mi Fei, en décrivant les peintures murales du Kan-lou-sseu, ne paraissent avoir connu ou s'être rappelé la liste donnée en 847 par Tchang Yen-yuan dans son *Li-tai ming-houa ki.* J'imagine qu'entre temps, un changement de tradition attribuait à Lou T'an-wei certaines des peintures qu'en 847 on considérait comme l'œuvre de Tchang Seng-yeou. Le «dieu» (*chen*) au lion serait soit le «dieu» (*chen*) peint par Tchang Seng-yeou et placé en 845 sur la paroi extérieure de la Salle des Trois Saints, soit, au cas où le chiffre de «deux hommes célestes» de Sou Che serait justifié, «le *bodhisattva* et le dieu (*chen*) [peints] par Tchang Seng-yeou», et qui avaient été placés sur la paroi extérieure de la Salle de Mañjuśrī; Mi Fei, dans sa description, aurait négligé le *bodhisattva*, et Sou Che aurait, par extension, parlé de deux *t'ien-jen*, englobant sous cette dénomination approximative le *bodhisattva* et le «dieu». Mais j'avoue que c'est à la première solution que j'incline. La préface de Sou Che me paraît d'autre part brouillée, car il est anormal qu'il ait oublié Tch'ang Seng-yeou, et il n'est pas exclu que les «deux *bodhisattva*» de la préface soient nés de l'altération qui en aurait fait disparaître les six *bodhisattva* de Tchang Seng-yeou.

Toutefois le chiffre des «deux hommes célestes» nous est confirmé dans le texte du poème par la citation qu'en fait Sou Che lui-même dans un autre morceau, l'«Eloge, avec introduction, de la copie d'une peinture murale [de Lou T'an-wei, placée] dans la Salle [d'offrandes] de maître Kai de Kiao-si»; ce morceau est ainsi conçu: «Le lion peint par Lou T'an-wei se trouve au Kan-lou-sseu de Jouen-tcheou; c'est Li Wei-kong qui l'y a laissé quand il inspectait l'Ouest du Tchö (31). La manière en est rare et archaïque, et ne ressemble aucunement à ce qu'on a fait dans les temps récents. J'ai fait une poésie «Kan-lou-sseu» où il est dit: 'Sur une planche brisée, peint par maître Lou, un lion gris s'ébat en boitillant; au-dessus il y a deux hommes célestes qui agitent les mains comme pour s'envoler. Bien que l'encre soit au point de s'effacer, il reste [là] des modèles impé-

(31) C'est d'après ce texte évidemment que le *T'an-t'ou kien tche* (9, 19*b*) dit que Li Tö-yu, quand il eut fondé le Kan-lou-sseu, lui fit don du lion de Lou T'an-wei qu'il possédait depuis longtemps. Mais il n'y a pas à faire état d'une tradition tardive, qui va contre les textes de 847, et on ne doit pas supposer au lion de Lou T'an-wei du Kan-lou-sseu une autre origine que les déplacements effectués lors de la proscription de 845.

rissables'. Le 15 du 11e mois de la 9e année *hi-ning* (13 décembre 1076), ordre fut donné à un praticien (*kong*) de copier [cette peinture murale], et [cette copie] fut placée dans la Salle [d'offrandes] de maître Kai de Kiao-si. J'ai fait [à ce sujet] l'éloge suivant: 'Haut est son œil, dressé est son nez; il étale sa barbe et tire la langue; majestueusement il montre ses dents; il danse des pieds et avance l'oreille. La tête vers la gauche, il lance des regards à droite, et joyeusement montre sa queue. Bien que terrible, il est paisible; c'est qu'il joue. On l'a placé dans une haute salle pour protéger les festins. Son rugissement, les culbutant, met en déroute les cent démons. Ah oui! merveilleux est le vieux maître Lou» (32).

Kiao-si est l'ancien nom de la région voisine de Kiao-tcheou au Chantong, et c'est la patrie d'un sage du début des Han qu'on appelle «maître Kai» (33); il est question de lui dans les textes parallèles de *Che ki*, 54, 3*a*, et de *Ts'ien-Han chou*, 39, 5*a*. Sou Che lui avait fait élever dans son pays natal de Kiao-si une salle d'offrandes, à laquelle, au début de 1076, il consacra une notice spéciale, le «Kai-kong-t'ang ki». («Notice sur la Salle [d'offrandes] de maître Kai»; cf. Wang Wen-kao, sect. Tsong-ngan, 14, 1*b*). Le texte implique que Sou Che ait donné lui-même l'ordre de faire la copie de Lou T'an-wei, et c'est ainsi que l'a entendu Wang Wen-kao (sect. Tsong-ngan, 14, 6*a*); Sou Che a voulu en somme envoyer un souvenir au Kai-kong-t'ang qu'il avait fondé.

De cette copie faite par ordre de Sou Che en 1076, nous retrouvons une mention ultérieure dans le *Kien-k'ang tsi* de 葉夢德 Ye Mong-tö (1077—1148), dont le morceau intitulé «Peinture de lion par Lou T'an-wei des [premiers] Song» est reproduit au ch. 81 du *P'ei-wen-tchai chou-houa-p'ou*. Voici ce morceau: «Des peintures murales (mot-à-mot «sur planches», *pan-houa*) de maître Lou, il n'y a plus que celle-ci au monde. Originairement, elle se trouvait sur le territoire de Kien-k'ang (= Nankin). En *t'ai-houo* des T'ang (827—835), Li Wen-jao (= Li Tö-yu), qui était inspecteur de l'Ouest du Tchö, la fit transporter au Kan-lou-sseu de Tchen-kiang (34); je l'y ai encore vue. Au début de *yuan-fou* (35), le Kan-lou-sseu brûla et

(32) Ce morceau, dans l'édition des «Œuvres complètes des trois Sou» (*San Sou ts'iuan-tsi*) publiée en 1832, se trouve dans la section *Tong-p'o tsi*, 21, 8*b*—9*a*. Il a passé dans le ch. 75 du *Song wen kien*, est reproduit, sous le titre de «Tableau du lion, par Lou T'an-wei», dans le *Che-kou-t'ang chou-houa houei-k'ao* de Pien Yong-yu, sect. des peintures, 8, 13*a*—*b*, et est invoqué également dans le *Tan-t'ou kien tche*, 9, 20*a*. L'édition de 1832 n'est pas très correcte. Le texte est également donné dans les notes de l'édition de Wang Wen-kao, sect. Tsong-ngan, 14, 6*a*. Une traduction de l'«Eloge» proprement dit, différente de la mienne pour la fin, est donnée dans J. C. Ferguson, *Chinese painting*, Chicago, 1927, in-4, p. 58.

(33) 蓋公; on devrait lire Ko-kong, mais la prononciation Kai pour ce nom de famille est, je crois, à peu près générale aujourd'hui.

(34) Ye Mong-tö fait erreur; le déplacement est de 845.

(35) Ceci également est inexact; l'incendie n'est pas du début de *yuan-fou* (1098), mais de la fin (1100).

la planche y périt également. J'ai souvent déploré la perte de ce monument, que le monde ne verrait plus. Inopinément, quelqu'un qui avait obtenu la copie qu'en avait [fait] faire [Sou] Tong-p'o (= Sou Che) me l'offrit. A ce moment, le [temple] Ts'ao-t'ang (36), au siège de la préfecture (= à Nankin), venait d'être achevé. Je fis alors copier [cette peinture] pour orner la paroi arrière du mur [de ce temple]. Bien qu'on n'ait pu retrouver l'excellence de la peinture [originale], on peut encore s'en faire une idée et garder ainsi un souvenir antique de Kien-k'ang (= Nankin).» Il est bien probable que la copie offerte par Sou Che au Kai-kong-t'ang du Chantong en avait été enlevée lorsque l'avance des Kin obligea les Song à se replier au Sud du Yang-tseu.

J'ignore ce qu'il est advenu par la suite de cette copie de 1076. Dans son grand *Che-kou-t'ang chou-houa houei-k'ao* de 1682 (sect. peintures, 8, 13), Pien Yong-yu ne connaît plus le lion de Lou T'an-wei que par l'«Eloge» de Sou Che. M. Ch. L. Deering, de Detroit, possède aujourd'hui une peinture 獅子眞形圖 *Che-tseu tchen-hing t'ou*, «Tableau du vrai portrait du lion»; elle aurait appartenu à Song Lo (1635—1714), et récemment au vice-roi Touan-fang. M. Ferguson (pp. 57—58), qui rend le titre par «The Lion and Barbarians», dit que c'est là la copie exécutée en 1076 (37). Je ne l'ai pas vue, M. Sirén non plus. Toutefois M. Sirén (I, 22), qui parle de la peinture comme représentant «A Lion and Two barbarians», note que la peinture fut exposée il y a quelques années au Art Institute de Chicago, et que, selon «a reliable authority of the Museum», on y reconnut une «imitation» bien plus récente (38) et sans importance artistique. Il ne me paraît guère douteux que la grande popularité des œuvres de Sou Che ait valu à son 'Eloge' d'être appliqué à une peinture avec laquelle il n'a

(36) Sur le 草堂寺 Ts'ao-t'ang-sseu, cf. Gaillard, *Nankin, Aperçu historique*, carte XVII (avant la p. 265); ce temple est en dehors de l'angle Nord-Est de Nankin.

(37) M. Ferguson se trompe en plaçant sous les Ming Song Lo, lequel vivait sous K'ang-hi. En outre, il dit que la copie de 1076 fut exécutée par un peintre de l'Académie impériale, sur l'ordre de l'Empereur qui avait entendu parler de la peinture du Kan-lou-sseu, et que l'Empereur fit venir cette copie au Palais, la suspendit dans la salle des banquets et écrivit alors l'«Eloge» que j'ai traduit ci-dessus. Je ne sais qui est responsable de ces confusions. L'Empereur n'a pas été mêlé à l'histoire de la copie; la copie n'a pas été faite par un peintre de l'Académie, mais par un praticien (工 *kong*), et sur l'ordre de Sou Che; cette copie n'est pas allée au Palais ni n'a été suspendue dans la salle des banquets, mais a été placée dans la salle d'offrandes du Kai-kong-t'ang au Chantong; enfin l'Eloge n'est pas de l'Empereur, mais de Sou Che.

(38) Quand une peinture mise sous un grand nom ancien est moderne, M. Sirén parle souvent de «copies» ou «imitations» tardives; il y a là une question de principe sur laquelle je ne suis pas d'accord avec lui. Quand nous sommes sûrs qu'une œuvre, même tardive, représente bien, et sensiblement de la même manière, un sujet qu'un grand peintre a traité autrefois, nous pouvons parler de «copie» ou d'«imitation». Mais lorsqu'il s'agit d'attributions purement fantaisistes, et où, comme dans le cas présent, les sujets mêmes ne concordent pas, ce ne sont pas des «copies» ou des «imitations», mais des œuvres différentes; elles ne peuvent nous renseigner en rien sur la manière du peintre dont le nom a été usurpé.

rien à voir. Le thème du lion et des deux barbares évoque d'ailleurs beaucoup plus normalement l'offrande d'un tribut que la représentation d'une ou de deux divinités accompagnées d'un lion.

*
* *

On a vu que Mi Fei parlait des *bodhisattva* de Tchang Seng-yeou comme ayant quatre pieds et un pouce, au lieu que la planche (*pan*) avait environ huit pieds. De même Sou Che parle de la «planche brisée» (*p'o-pan*) du lion de Lou T'an-wei. A prendre le mot *pan* (écrit 板 *pan* ou 版 *pan*) en son sens propre, on semble bien avoir là une confirmation de l'hypothèse que j'ai formulée en 1928 et selon laquelle certaines au moins des fresques transportées en 845 au Kan-lou-sseu auraient été remontées sur des cadres de bois. J'ajoutais que ces déplacements n'avaient pas dû s'opérer pour des fresques ordinaires, et qu'en tout cas on n'avait pu détacher d'un seul morceau que des fresques ayant une moindre dimension que les quatre mètres de haut et de large de la fresque Eumorfopoulos. Et en effet, transportés directement sur une nouvelle paroi ou au moyen d'un cadre en bois, les bodhisattva de Tchang Seng-yeou n'avaient guère plus d'un mètre 25, et seul le cadre éventuel en bois atteignait 2 mètres 50. Si je parle de cadre «éventuel», c'est qu'à la rigueur *pan* pourrait s'entendre ici d'un «panneau» et non d'une «planche». C'est peut-être ce qu'ont compris les commentateurs de Sou Che, quand ils ont voulu faire intervenir douze figures, six au recto et six au verso, à propos des «six hommes transformés» de Tchang Seng-yeou. A cet effet, ils invoquaient un autre morceau de Sou Che où il est question de seize figures sur huit «planches" (ou «panneaux»). Il s'agit du morceau intitulé «Notice sur le Pavillon des Quatre bodhisattva» («Sseu-p'ou-sa-ko ki»), assez intéressant pour que j'en traduise ici l'essentiel (39):

«... A Tch'ang-ngan (= Si-ngan-fou), il y avait une ancienne niche à *Tripiṭaka* (*Tsang-king k'an*), qui avait été établie par [ordre de] Ming-houang des T'ang (= Hiuan-tsong, 712—756). Les huit planches (*pan*) de ses portes dans les quatre directions avaient toutes été peintes par Wou Tao-tseu qui au recto avait représenté des *bodhisattva* et au verso des rois célestes (*t'ien-wang, devarāja-mahārāja*), soit seize personnages en tout. Dans les troubles de *kouang-ming* (880), [la niche] fut brûlée par les brigands. Un bonze dont j'ai oublié le nom arracha aux soldats et au feu quatre des planches et s'enfuit. Comme elles étaient lourdes et qu'il ne pouvait les porter, et qu'il était pressé par les brigands, il craignit de ne pouvoir tout sauver; aussi creusa-t-il (?) (40) deux des planches pour alléger la charge,

(39) Le morceau se trouve dans le *San-Sou ts'iuan tsi*, sect. *Tong-p'o tsi*, 13, 4—5; cf. aussi éd. de Wang Wen-kao, sect. Tsong-ngan, 5, 13*b*—14*a*.

(40) Le texte n'est pas très clair, et on ne voit pas bien pourquoi le moine n'a fait subir

et il se sauva à l'Ouest vers K'i (= K'i-chan au Chànsi), où il mourut dans la bonzerie de Wou-ya. Les planches y sont restées 180 ans. Un visiteur les acheta pour 100000 pièces de monnaie, et me les montra. Je lui en remboursai le prix et les emportai; puis je les offris à mon père. Mon père avait plus de cent pièces qu'il chérissait, mais immédiatement ce furent ces quatre planches qu'il mit au premier rang. La quatrième année *tche-p'ing* (1067), mon père étant mort à la capitale (41), je partis de Pien (= K'ai-fong), pénétrai à Houai et Yi, et au Kiang, et, transportant ces quatre planches, je revins [au Sseu-tch'ouan]...» La suite du texte raconte comment, en souvenir de son père, Sou Che a donné les quatre planches à un moine pour être installées, avec un portrait de son père, dans un pavillon spécial; le morceau est du 23 novembre 1068.

Il est clair que, dans ce texte de Sou Che, les *pan* sont bien des planches, à savoir les huit battants des quatre portes de la «niche du *Tripiṭaka*». Et ceci explique que ces planches puissent être peintes des deux côtés, ce qui n'est pas le cas pour des peintures murales, contrairement à ce qu'ont pensé les commentateurs de Sou Che à propos des «six hommes transformés» de Tchang Seng-yeou. Mais si *pan* signifie sûrement «planche», «panneau de bois», quand Sou Che parle des «planches» peintes par Wou Tao-tseu, il me parait bien vraisemblable qu'il s'agisse également de «planches», c'est-à-dire cette fois de cadre ou d'armature en bois, quand le même Sou Che ou Mi Fei parle de la «planche» des *bodhisattva* de Tchang Seng-yeou ou de la «planche brisée» du lion de Lou T'an-wei. J'admets donc toujours, conformément à ma supposition de 1928, que des fresques aient pu être exceptionnellement remontées sur un cadre de bois.

* * *

Parmi les fresques qui avaient été transportées en 845 au Kan-lou-sseu, il faut mettre à part le Vimalakīrti que Kou K'ai-tche avait peint en 363—365 dans «la petite salle du Nord du Wa-kouan-sseu» de Nankin (*Li-tai ming-houa ki*, 5, 6*b*). On a vu dans mon article de 1928 (p. 208) que, peu après, le président de ministère Lou Kien-ts'eu la fit transporter chez lui, puis qu'en 854, l'Empereur s'étant enquis du sort de cette peinture, Lou Kien-ts'eu l'offrit et elle entra dans les collections du Palais (42).

---

cette opération qu'à deux panneaux sur quatre. D'autre part, il ne sera plus question par la suite que des *bodhisattva* peints sur une des faces des quatre planches. On peut toutefois supposer que si Sou Che a connu l'existence primitive des «rois célestes» sur l'autre face de chacune des planches, c'est que des «rois célestes» subsistaient au verso des deux planches qui n'avaient pas été «creusées».

(41) Le père de Sou Che est mort en 1066. Sou Che alla passer à son pays natal du Sseu-tch'ouan le temps de son deuil.

(42) Le *Li-tai ming-houa ki* est en principe de 847. Les renseignements sur le rôle de Lou Kien-ts'eu et l'intervention impériale de 854 sont une note additionnelle en petits caractères.

Mais, avant que la décision du transport au Kan-lou-sseu eût été prise, et quand on croyait que la fresque allait périr avec le temple, Tou Mou (*circa* 803—852), passant alors par Nankin, en fit faire une dizaine de copies. L'une de ces copies demeura à Ho-fei du Ngan-houei, et en 1062 Sou Song (1020—1101) la fit copier à son tour (cf. la notice de Sou Song reproduite au début du ch. 81 du *P'ei-wen-tchai chou-houa p'ou*) (43).

Sou Song était originaire de Tan-yang, une des sous-préfectures de Tchen-kiang, et il a sûrement visité le Kan-lou-sseu; par ailleurs, mêlé à l'histoire des illustrations du *Lie-niu tchouan* mises au compte de Kou K'ai-tche, il s'intéressait à ce peintre. Son silence sur le transport du Vimalakīrti de Kou K'ai-tche au Kan-lou-sseu, alors que Sou Che et Mi Fei sont également muets à ce sujet, confirme bien que la fresque de Kou K'ai-tche, à peine installée au Kan-lou-sseu en 845, en avait été retirée, et avait fini, selon Tchang Yen-yuan, par entrer en 854 dans les collections impériales.

D'après le *Siuan-houo houa-p'ou*, 1, 4*a*, il y avait dans la collection impériale, au début du XII[e] siècle, un *Tsing-ming kiu-che t'ou*, ou «Tableau de l'*upāsaka* Vimalakīrti», œuvre de Kou K'ai-tche. Mais les peintures décrites dans le *Siuan-houo houa-p'ou* paraissent avoir été toutes des rouleaux, horizontaux ou verticaux, et il me semble à peu près exclu que la fresque encadrée de Kou K'ai-tche ait survécu aux vicissitudes de la fin des T'ang et des Cinq dynasties. Tout au plus peut-on admettre que le tableau mentionné au *Siuan-houo houa-p'ou* était soit une copie directe de cette fresque, soit une copie dérivant d'une des copies faites en 845 par ordre de Tou Mou. Il ne faut pas oublier en outre que d'autres peintres anciens avaient peint des Vimalakīrti, et le *Siuan-houo houa-p'ou* en enregistre qu'il donne comme des œuvres de Lou T'an-wei, de Tchang Seng-yeou, etc.; tout cela n'inspire qu'une confiance très limitée.

De son côté, tant dans son *Chou che* (éd. du *Po-tch'ouan hio-hai*, 20*a*) que dans son *Houa che* (2*a*, 2*b*, 10*b*—11*a*), Mi Fei vante une peinture de Vimalakīrti qu'il possédait, longue de 2 pieds et demi, et qu'il attribue à Kou K'ai-tche; il ajoute que cette dimension correspond à celle indiquée dans le *Ming-houa ki* pour le «petit Vimalakīrti». Par *Ming-houa ki*, on est naturellement amené à entendre le *Li-tai ming-houa ki* de 847, et c'est bien lui que Mi Fei paraît viser dans un passage de son *Chou che*, 23*a*.

Tchang Yen-yuan y qualifie l'Empereur de «l'Empereur actuel»; sa rédaction est donc au plus tard de 859.

(43) Le 江寧金石待訪目 *Kiang-ning kin-che tai-fang mou*, I, 2*b*, parle d'une stèle, aujourd'hui perdue, où Sou Song aurait fait graver le portrait de Vimalakīrti peint par Kou K'ai-tche; je crains qu'il y ait là quelque confusion avec une notice gravée sur pierre dont il est question dans le texte de Sou Song, mais qui ne paraît avoir été qu'une notice commémorative, et qui n'était pas due à Sou Song. Mi Fei aurait encore connu une de ces copies du Vimalakīrti de Kou K'ai-tche que Tou Mou avait fait exécuter; il en parle en détail, avec de grands éloges, dans son *Houa che*, 48*a*—*b*.

Mais, en parlant des fresques déplacées en 845, Mi Fei ne semble pas connaître le texte cependant essentiel de Tchang Yen-yuan; par ailleurs, je ne retrouve dans le *Li-tai ming-houa ki* ni un passage sur un «petit Vimalakīrti» de Kou K'ai-tche, ni un autre texte du *Ming-houa ki* que Mi Fei (*Houa che*, 11*a*) invoque à propos de Tai K'ouei, ni une citation du «*Ming-houa ki* de Tchang Yen-yuan» que Mi Fei fait à propos de Wang Wei (*Houa che*, 5*a*). Mi Fei aurait-il connu un *Li-tai ming-houa ki* assez différent de celui que nous possédons aujourd'hui?

Quoi qu'il en soit de ce dernier point, il est à peu près sûr que, pas plus que le «Vimalakīrti» du *Siuan-houo houa-p'ou* de 1120, celui dont Mi Fei parle vers 1105 dans son *Houa che* n'était le «Vimalakīrti» original peint par Kou K'ai-tche en 363—365 sur les murs du Wa-kouan-sseu et qui avait été transporté pour un temps très court au Kan-lou-sseu en 845. Mais il faudra procéder à des enquêtes nouvelles pour établir avec quelque vraisemblance, si possible, la filiation des diverses copies, y compris celle du Tōfukuji. sur laquelle cf. Waley, *Chinese painting*, 63.

* * *

Mi Fei parle de la «salle d'offrandes» (*ts'eu*) de Li Wei-kong qui se trouvait au Kan-lou-sseu, avec des genévriers plantés de la main de Li Wei-kong; tout cela brûla en 1100. Li Wei-kong est un titre de Li Tö-yu, qui fut inspecteur de la région de Tchen-kiang de 822 à 830. La «salle d'offrandes» (*ts'eu*, ou *t'ang*, ou *ts'eu-t'ang*) se trouvait d'abord en effet au Kan-lou-sseu. Le *tseu-t'ang* de Li Wei-kong et ses genévriers sont nommés par Sou Che (éd. de Wang Wen-kao, 7, 2*b*, 3*b*) et les commentateurs citent à ce sujet le passage suivant du *Jouen-tcheou lei-tsi* de 1078—1085: «Actuellement, il y a au Kan-lou-sseu le *ts'eu-t'ang* de Li Tö-yu, avec son portrait peint, et le (ou les) genévrier qu'il a planté». Le *Kia-ting Tchen-kiang tche* de 1216 (7, 2*a*) nous apprend que ce sanctuaire (*ts'eu*) de Li Tö-yu au Kan-lou-sseu avait été «renouvelé» en 1086—1093 par le préfet Lin Hi, lequel avait, à cette occasion, offert aux moines un exemplaire mss. des œuvres de Li Tö-yu pour être joint à leur *Tripiṭaka*; mais cet exemplaire n'existait plus en 1216; on peut supposer qu'il avait péri dans l'incendie de 1100. Le *Yu-ti ki-cheng* de 1221 mentionne à deux reprises (7, 9*a* et 16*a*) la «salle d'offrandes (*t'ang*) de Li Wei-kong», qui était alors juste à l'arrière du *yamen* préfectoral. L'existence d'une «salle d'offrandes» de Li Tö-yu au Kan-lou-sseu dans la seconde moitié du XIe siècle n'est donc pas douteuse, mais, pour que Li Tö-yu ait pu y planter lui-même des genévriers, il faudrait ou qu'on l'eût édifée là à cause de genévriers préexistants, ou qu'il s'agît d'un 生祠 *cheng-ts'eu*, c'est-à-dire d'une salle d'offrandes élevée en l'honneur d'un homme de mérite de son vivant même. Je ne tiens ni l'un ni l'autre pour très vraisemblables, et j'incline à penser que nous avons là un des aspects de la légende qui, au XIe siècle, avait

beaucoup grandi de façon rétrospective le rôle bouddhique de Li Tö-yu. C'est ce que nous allons voir en étudiant l'histoire du Kan-lou-sseu et de la Pagode de Fer.

La Pagode de Fer subsiste encore, au moins partiellement, au 北固山 Pei-kou-chan de la ville même de Tchen-kiang. En 1852, Taylor l'avait encore vue avec neuf étages, mais elle s'est écroulée en 1868, et il ne reste plus que les deux étages inférieurs; une bonne reproduction de l'état actuel de la Pagode de Fer est donnée dans Tokiwa et Sekino, *Buddhist monuments in China*, V, pl. 54, et a passé de là dans E. Boerschmann, *Die Baukunst und religiöse Kultur der Chinesen*, t. III, Die Pagoden, I, p. 339. Toutefois l'histoire du Kan-lou-sseu et celle de la Pagode de Fer ne sont pas très claires (44).

MM. Tokiwa et Sekino (t. V, texte, 82—83) n'ont pas osé se prononcer sur la fondation du Kan-lou-sseu (rebaptisé 超岸寺 Tch'ao-ngan-sseu sous le règne de K'ang-hi, 1662—1722) soit au temps de 孫皓 Souen Hao des Wou (264—280), soit au temps de Li Tö-yu; M. Boerschmann (p. 340) a songé à la «célèbre» période *tch'e-wou* (238—250).

En réalité, la période de 238—250 invoquée par M. Boerschmann est sûrement à écarter. Kan-lou-sseu signifie littéralement «Temple de la rosée douce» (ou de l'*amṛta* au point de vue bouddhique), et les textes sont unanimes à déclarer que le temple doit son nom à une de ces chutes de *kan-lou*, de «rosée douce», dont l'histoire chinoise connaît des exemples nombreux. Ce sont des chutes de *kan-lou* qui ont valu leur nom aux périodes *kan-lou* des Wei (256—259) et des Wou (265). Le *Tche-chouen Tchen-kiang tche* (20, 1*a*) a relevé, pour la région de Tchen-kiang, des chutes de *kan-lou* en 223, 402, 420, 450, 467, 501, 556, enfin au temps de l'administration de Li Tö-yu, et c'est cette dernière chute de *kan-lou*, non enregistrée toutefois par ailleurs, qui aurait amené Li Tö-yu à donner le nom de Kan-lou-sseu au temple qu'il fondait.

Si le Kan-lou-sseu remontait vraiment aux Wou, on pourrait songer à 223, puisqu'il tomba du *kan-lou* dans la région de Tchen-kiang cette année-là. Mais je ne connais aucun texte antérieur aux Yuan et qui parle des Wou à propos de la fondation du Kan-lou-sseu, et je crains fort que les chroniqueurs qui ont voulu vieillir l'histoire du temple se soient simplement inspirés du nom même du Kan-lou-sseu pour le faire fonder sous les Wou, parce qu'il y a eu une période *kan-lou* (265) sous les Wou, et que les Wou dominaient à Tchen-kiang. C'est le cas avec le 圖志 *T'ou-tche* de date indéterminée qu'invoque en 1308 le moine Ming-pen quand il dit que

(44) Je n'ai malheureusement pas à ma disposition le 京口三山志 *King-k'eou san-chan tche* de la fin du XV[e] siècle, ni sa suite de 1567—1572 (cf. à leur sujet *Sseu-k'ou* . . ., 76, 4*b* et 10*a*) dont un tiers environ doit porter sur le Pei-kou-chan et son histoire. Par ailleurs nous n'avons pas à Paris d'exemplaire d'un *Tchen-kiang fou tche* de la dynastie mandchoue.

le Kan-lou-sseu fut fondé en *kan-lou* (265) des Trois Royaumes et que Li Tö-yu donna plus tard une partie de son terrain pour l'agrandir (cf. *Tche-chouen Tchen-kiang tche*, 9, 2*b*); de là la date de 265 a passé au ch. 11 du *Ta-Ming yi-t'ong tche* et dans le *Ta-Ming yi-t'ong ming-cheng tche* de 1630 (12, 2*b*).

Le *King-k'eou chan-chouei tche* de 1834 (1, 4*b*), suivi en 1879 par le *Tan-t'ou hien-tche* (6, 1*b*), s'est élevé avec énergie contre une fondation au IIIe siècle qui n'est appuyée par aucun texte ancien. Pour lui, il n'y avait pas de temple sur l'emplacement du Kan-lou-sseu avant la fondation de Li Tö-yu en 822—830. En faveur de cette fondation par Li Tö-yu il y a en effet un argument très fort, c'est le texte de Tchang Yen-yuan en 847: «Auparavant (c'est-à-dire avant 845), le ministre Li Tö-yu avait fondé le Kan-lou-sseu»; mais, par un phénomène curieux, le *Li-tai ming-houa ki*, qui sort de l'horizon ordinaire des chroniqueurs, n'a été invoqué par aucun d'entre eux. La première géographie à nommer le Kan-lou-sseu est le *T'ai-p'ing houan-yu ki* de 976—983 (89, 6*b*), mais il ne dit rien de la fondation du temple. A l'exception de Mi Fei, qui parle des Leang, tous les écrivains des Song attribuent la fondation à Li Tö-yu: c'est le cas du [潤州]圖經 [*Jouen-tcheou*] *t'ou-king* de 1008—1016, du *Jouen-tcheou lei-tsi* de 1078—1085, du *Kia-ting Tchen-kiang tche* de 1216, du *Yu-ti ki-cheng* de 1221 (45).

Le *Kia-ting Tchen-kiang tche* (8, 1*a*) commence ainsi son historique du temple: «Le Kan-lou-sseu est au Pei-kou-chan. Dans [les années] *pao-li* des T'ang (825—826), Li Tö-yu le fonda pour aider au bonheur posthume de Mou-tsong (46). A ce moment, de la 'rosée douce' tomba, et à cause de cela on nomma [le temple Kan-lou-sseu]». Une note ajoute: «D'après le *Jouen-tcheou lei-tsi*, dans [les années] *hi-ning* (1068—1077), le chef des moines, Ying-fou, en [faisant] aménager le sol, trouva des reliques (*chö-li*, *śarīra*) qui avaient été enfouies par Li Tö-yu, avec un écrit de la main [de Li Tö-yu] qui disait: «Je fonde le sanctuaire précieux Kan-lou pour aider au bonheur posthume de Mou-tsong.» Dans la préface de son poème, Sou Che donne un renseignement analogue: «Récemment, les moines du

(45) Le *Ta-Ts'ing yi-t'ong tche* (63, 2*a*) fait aussi dire au *Kieou-yu tche* que de la «rosée douce» tomba lors de la fondation du temple; ce titre désigne usuellement le 元豐九域志 *Yuan-fong kieou-yu tche* de 1078—1085 où je ne trouve rien de pareil; peut-être s'agit-il d'une citation provenant du *Kieou-yu tche* en 80 ch. de Tchou Sseu-pen (1297), dont on n'a plus que des fragments (cf. sur lui *Tong-hou ts'ong-ki*, éd. du *Yun-tseu-tsai-k'an ts'ong-chou*, 1, 4—5), ou plutôt encore du *Sin-ting* [新定] *Kieou-yu tche* en 10 ch., sur lequel cf. *Tai-king-t'ang chou-mou*, éd. du *Fong-yu-leou ts'ong-chou*, 2, 24*b*.

(46) Cette fondation dans les années *pao-li* (825—826) était déjà indiquée dans un *T'ou king* que citent les anciens commentaires du poème «Kan-lou-sseu» de Sou Che, et ce *T'ou king* ne peut être autre que le [*Jouen-tcheou*] *t'ou-king* de 1008—1016 souvent cité dans le *Kia-ting Tchen-kiang tche*.

temple, en ouvrant les fondations d'une ancienne grande salle, ont obtenu sept grains de reliques (*chö-li*), ainsi qu'une notice sur pierre où [Li] Wei-kong disait qu'il avait enterré [ces reliques] pour le bonheur posthume de Mou-tsong». Enfin, le *King-k'eou chan-chouei tche* de 1834 (1, 7*b*) dit emprunter au 玉壺清話 *Yu-hou ts'ing-houa* de 1078 un texte que je n'y retrouve pas (47). D'après ce texte, la 4e année *hi-ning* (1071), on aurait découvert, dans des conditions trop miraculeuses, la boîte à reliques, et l'inscription où Li Tö-yu disait avoir retrouvé les reliques le 20e jour du 1er mois de la 3e année *t'ai-houo* (27 février 829) sous un *stūpa* du 禪衆寺 Tch'an-tchong-sseu de la sous-préfecture de 上元 Chang-yuan (= Nankin), et les avoir remises en terre le 15 du 2e mois de la même année (23 mars 829) au Kan-lou-sseu, au pied du *stūpa* de l'Est; Li Tö-yu ajoutait qu'il avait fondé le Kan-lou-sseu pour l'âme de Mou-tsong. Sou Che a visité le Kan-lou-sseu en 1071; la découverte venait donc de se produire. Il n'y a pas à s'arrêter à de menues divergences dans les récits, «écrit autographe» dans un cas, «notice sur pierre» dans l'autre; pour avoir duré, il serait très naturel que l'autographe fût un facsimilé gravé sur pierre. D'autre part, Mou-tsong est mort le 25 février 824, et a reçu dans le courant de cette année-là le nom posthume sous lequel l'inscription le désigne; ici encore, rien qui ne s'accorde avec la date de construction de 825—826, déjà donnée en 1008—1016 par le [*Jouen-tcheou*] *t'ou-king*. Moins attendue, mais encore admissible, est la mention faite en 829 par Li Tö-yu qui rappellerait avoir fondé le Kan-lou-sseu pour l'âme de Mou-tsong, si cette fondation est déjà de 825—826; mais cette mention pouvait être amenée de manière assez naturelle pour se justifier. Une autre objection se présente toutefois, c'est que la découverte de ce reliquaire et de son inscription venait presque trop à propos appuyer les dires de ceux qui voulaient grandir le rôle de Li Tö-yu et tout ramener à ce bienfaiteur. Car il y avait quelques personnes qui, tel Mi Fei, admettaient qu'il y avait eu un temple sur l'emplacement du Kan-lou-sseu avant Li Tö-yu.

Que Li Tö-yu ait joué un rôle important dans l'histoire du Kan-lou-sseu, nous en avons pour preuve, outre le texte peut-être un peu suspect du reliquaire trouvé en 1071 et la tradition courante au moins dès 1008—1016, le texte formel de Tchang Yen-yuan en 847. Mais quand Kouo Jo-hiu, vers 1074, dit que le Kan-lou-sseu fut épargné en 845 sur la requête formelle de Li Tö-yu, nous pouvons avoir des doutes et penser que c'était là une opinion répandue par les partisans de la fondation exclusive par Li Tö-yu. En effet, l'édit de proscription de 845 autorisait le maintien d'un temple par préfecture, et il était naturel que le Kan-lou-sseu fût celui conservé à Tchen-kiang si ce temple abritait, comme le dit Mi Fei, la statue d'un

(47) Sur le *Yu-hou ts'ing houa* ou *Yu-hou ye-che* [野史] du bonze 文瑩 Wen-ying, cf. *Sseu-k'ou...*, 140, 53—54. Je me suis servi de l'édition du *Cheou-chan-ko ts'ong-chou*[2].

empereur des T'ang. D'autre part, Li Tö-yu était premier ministre en 845, il fut l'un des instigateurs de la proscription, et dans sa collection littéraire, incomplète il est vrai, il ne se trouve qu'un écrit relatif à l'édit de 845, c'est un violent «Mémoire pour féliciter [l'Empereur] de ses paroles vertueuses sur la destruction des temples» (48).

Ce n'est pas à dire cependant que, dans l'œuvre littéraire qui nous reste de Li Tö-yu, il ne soit fait aucune mention du Kan-lou-sseu. J'ai quelque hésitation sur l'inscription du reliquaire de 829 retrouvé en 1071. Mais les commentaires anciens de Sou Che nous ont conservé, à propos de son poème «Kan-lou-sseu», une citation d'un morceau de Li Tö-yu intitulé «Texte pour sacrifier au maître du *dhyāna* 言 Yen» et où il est dit: «A cause du présage heureux de la chute de la rosée douce, j'ai élevé une salle de la bienveillance sur un site élevé» (49). Ce morceau ne s'est pas conservé dans la collection littéraire de Li Tö-yu, où on a seulement une autre poésie adressée de Kin-ling (= Nankin) au «maître du *dhyāna* Yen»; mais là il n'est rien dit de la fondation du Kan-lou-sseu (50). En outre, un poème adressé à des moines du Chen-wei-sseu mentionne la «rosée douce» et le «santal» (sect. Pie-tsi, ch. 3). Enfin, dans une série de phrases détachées (éd. du *Ki-fou ts'ong-chou*, sect. Pou-yi), un quatrain est donné comme adressé en souvenir du Kan-lou-sseu.

Le nom même du Kan-lou-sseu ne s'est d'ailleurs pas rencontré avant l'inspectorat de Li Tö-yu. Le site était devenu célèbre, et le *T'ai-p'ing houan-yu ki* (89, 7*a*) ainsi que le *Yu-ti ki-cheng* (7, 9*a*—*b*) parlent de poètes des T'ang qui ont écrit sur le Kan-lou-sseu, 盧肇 Lou Tchao, 張祜 Tchang Hou, 周朴 Tcheou P'o, 孫魴 Souen Fang: tous sont postérieurs à Li Tö-yu, ou du moins ont encore vécu après 825—826. Dans la collection littéraire de 徐鉉 Siu Hiuan (916—991), intitulée *Siu K'i-cheng tsi*, éd.

---

(48) J'ai consulté la collection littéraire de Li Tö-yu dans l'édition du *Sseu-pou ts'ong-k'an* et dans celle du *Ki-fou ts'ong-chou* (dans cette dernière édition, l'éditeur a supprimé les principaux morceaux favorables au taoïsme et au bouddhisme comme hétérodoxes!). Le mémoire de Li Tö-yu est reproduit dans P. Y. Saeki, *The Nestorian monument in China*[2], 285—286, et analysé (assez mal) p. 89, mais M. Saeki appelle toujours l'auteur «Li Yu» au lieu de Li Tö-yu. Pour l'attitude hostile aux bouddhistes que Li Tö-yu avait prise en 845, cf. *Fo-tsou t'ong-ki*, ch. 42 (致, IX, 88*a*, et la légende de 88*b*) et *Fo-tsou li-tai t'ong-tsai*, ch. 23 (*ibid.*, X, 136*a*). Il n'est pas impossible néanmoins que l'intérêt montré antérieurement au Kan-lou-sseu par le ministre tout-puissant de 845 ait contribué à faire désigner ce temple comme celui qui devait être conservé dans la circonscription de Tchen-kiang; mais la statue de Hiuan-tsong, si elle s'y trouvait bien, dut jouer un rôle encore plus important. En tout cas, le Kan-lou-sseu ne fut pas conservé à raison de «moines éminents» qui lui auraient appartenu. Dans le *Song kao-seng tchouan*, qui porte essentiellement sur les T'ang, il y a des notices sur quatre moines appartenant à quatre temples différents de la région de Jouen-tcheou (= Tchen-kiang), mais le Kan-lou-sseu n'est pas l'un des quatre (cf. *Song kao-seng tchouan*, ch. 8, 9, 15 et 17, dans 致, IV, 109*b*, 113*b*, et V, 25*a*, 37*b*).

(49) Sur ce morceau, cf. aussi *Tan-t'ou hien-tche*, 6, 1*b*.

(50) Cf. le 10[e] ch. de la section *Pie-tsi* des œuvres de Li Tö-yu et aussi *King-k'eou chan-chouei tche*, 1, 10*a*.

du *Sseu-pou ts'ong-k'an* (28, 10*b*—11*a*), il y a une notice de 988 sur un dépôt de reliques au Kan-lou-sseu; elle n'apprend rien sur l'histoire du temple.

J'admets donc que, selon toute vraisemblance, il n'y avait pas sur le Pei-kou-chan de temple portant le nom de Kan-lou-sseu avant 825—826; mais je suis moins assuré, malgré les affirmations du *King-k'eou chan-chouei tche* de 1834 et du *Tan-t'ou hien tche* de 1879, que le Kan-lou-sseu ne se soit pas substitué en 825—826 à un sanctuaire plus modeste et plus ancien (51).

Le 唐語林 *T'ang yu-lin*, écrit au début du XII[e] siècle, a deux passages sur le Kan-lou-sseu (52). Dans l'un (7, 4*a*), il est seulement question de l'ingratitude qu'un moine du Kan-lou-sseu montra à Li Tö-yu lors de sa disgrâce; il ne nous apprend rien sur le point qui nous intéresse. Mais l'autre passage (1, 25*a*) concerne les rapports d'un chef de moines du Kan-lou-sseu et de Li Tö-yu, alors inspecteur de l'Ouest du Tchö, au sujet de ce qui s'était passé dans le temple «pendant bien des années» (積年 *tsi-nien*). Même à prendre la plus basse limite possible pour cet entretien, à savoir 830, il ne s'était pas encore passé «bien des années» si le temple avait été vraiment fondé en 825—826.

Un autre monument est assez souvent invoqué à propos de l'histoire du Kan-lou-sseu, ce sont les deux énormes «jarres de fer» (鐵鑊 *t'ie-houo*) de l'empereur Wou des Leang (502—549) (53). La préface et le texte du poème consacré au Kan-lou-sseu par Sou Che font état de ces deux jarres. L'un des anciens commentaires invoque à ce propos le *Jouen-tcheou lei-tsi* selon lequel ces jarres portent une inscription qui les date de la période *t'ien-kien* (502—519). Un commentaire moderne emprunte au [大明一統]名勝志, [*Ta-Ming yi-t'ong*] *Ming-cheng tche* (12, 2*b*) un texte partiel de l'inscription, avec l'indication que la fonte des jarres est de 519; les jarres étaient, toujours d'après l'inscription, d'une contenance de 50 *che* chacune, c'est-à-dire de 6000 livres chinoises, et avaient été placées devant la Salle de la Délivrance (Kiai-t'o-tien). Mi Fei ne parle pas de ces jarres; elles avaient cependant survécu à l'incendie de 1100; le *Kia-ting Tchen-kiang tche* (8, 1*b*) les donne comme existant encore en 1216; mais le *Tche-chouen Tchen-kiang tche* de 1333 (21, 12*b*—13*a*) ne paraît les connaître que par le poème de Sou Che. Les meilleurs renseignements nous sont fournis par le

(51) Mais ceci ne veut pas dire que je sois convaincu de la chute de la «rosée douce» au temps de Li Tö-yu; l'histoire ne l'a pas enregistrée, et il y a eu en Chine bien des Kan-lou-sseu, qui sont simplement nommés ainsi à cause de l'*amṛta* du bouddhisme.

(52) Sur le *T'ang yu-lin*, cf. *Sseu-k'ou...*, 141, 10*b*; 143, 7*a*. Je me sers de l'édition du *Cheou-chan-ko ts'ong-chou*[2].

(53) L'indication du *Ta-Ming yi-t'ong tche* (11, 8*a*), selon laquelle il y aurait eu au Kan-lou-sseu une inscription en six caractères reproduisant un autographe de l'empereur Wou des Leang et signifiant «Premier paysage du monde» paraît dépourvue d'autorité.

Mo-tchouang man-lou de *circa* 1150, dont l'auteur, très digne de foi, a copié lui-même la très longue inscription de ces jarres (54). Il n'est pas douteux que les jarres ont été fondues par ordre spécial de l'empereur Wou, avec une dédicace du 15 janvier 520 qui fixe leur emplacement devant la «Salle bouddhique de la délivrance», et dit qu'elles devaient être remplies d'une eau où on sèmerait des lotus. Il est donc certain que les jarres étaient bien destinées à un temple bouddhique.

A cela, l'auteur du *King-k'eou chan-chouei tche* (1, 4*b*) objecte que, d'après le *Pei-che*, c'est seulement la 10e année *ta-t'ong* (545) que l'empereur Wou monta sur le Pei-kou-chan, et qu'il n'y avait pas encore là de temple à ce moment. La mention du *Pei che*, qui est l'histoire des dynasties du Nord, semble être un *lapsus* pour *Nan che*; en effet, aussi bien dans le *Nan che* (7, 5*b*) que dans le *Leang chou* (3, 9*b*), nous lisons que, la 10e année *ta-t'ong*, le 3e mois, au jour *ki-yeou* (2 mai 544), l'empereur Wou se rendit au 北固樓 Pei-kou-leou de la ville de King-k'eou (King-k'eou-tch'eng, = Tchen-kiang), dont il changea le nom en 北顧 Pei-kou (55). Il est clair que le Pei-kou-leou, «Pavillon à étage du Pei-kou», était un bâtiment installé sur le Pei-kou-chan. C'est parce qu'il est question du Pei-kou-leou, et non d'un temple, que l'auteur du *King-k'eou chan-chouei tche* conclut qu'il n'y avait pas encore là de temple bouddhique en 545. Mais les jarres de 519? L'auteur du *Tan-t'ou hien tche* (9, 19*b*) a une solution: elles ont été apportées d'ailleurs, et par Li Tö-yu.

L'argumentation n'est pas très probante, et on peut lui opposer l'affirmation de Mi Fei selon qui la grande salle du Kan-lou-sseu remontait à 502—519. Sans doute Mi Fei, vers 1100, peut se tromper, et sa date résulter indirectement de l'inscription des deux jarres, encore qu'il ne fasse pas mention de celles-ci. Mais l'argument négatif tiré du *Nan che* (ou du *Leang chou*) est sans grande valeur; ces chroniques officielles ne donnent pas le nom de tous les temples visités par l'empereur Wou; si elles ont retenu la mention du site célèbre du Pei-kou-chan, c'est à raison du changement de nom, d'ailleurs éphémère, que l'empereur Wou avait imposé. *A priori*, on est tenté de penser que ces lourdes jarres de fer sont restées *in situ*. Et il y a en outre, en faveur de l'existence d'un temple bouddhique plus ancien sur l'emplacement du Kan-lou-sseu de Li Tö-yu, une raison très

(54) Sur le *Mo-tchouang man-lou*, cf. *Sseu k'ou...*, 10, 12*b*; j'utilise l'édition du *Pai hai*[1], 7, 5*b*—6*b*. Cf. aussi le *King-k'eou chan-chouei tche*, 1, 5*b*—6*a*, et le *T'an t'ou hien-tche*, 9, 18*b*—19*a*.

(55) Le *Yu-ti ki-cheng* de 1221 (7, 10*a*) cite à propos de cette visite de l'empereur Wou au Pei-kou-chan le 南徐記 *Nan-Siu Ki*; je ne sais quel est cet ouvrage. Nan-Siu est le nom officiel qu'a porté la région de Tchen-kiang de 431 à la fin du VIe siècle; et on a pas mal de citations d'un *Nan-Siu-tcheou* [州] *ki* de Chan K'ien-tche, en 2 ch. (cf. *Souei king-tsi-tche k'ao-tcheng*, 6, 11*a*—*b*); mais ce n'est pas de lui qu'il peut s'agir, car il est antérieur de plus d'un demi-siècle à la visite de l'empereur Wou au Pei-kou-chan.

forte, c'est cette statue de bronze de Hiuan-tsong dont on peut s'étonner de ne voir aucune mention chez les historiens du Kan-lou-sseu et à laquelle même les ouvrages de 1834 et de 1879 ne font aucune allusion. Précisément, l'usage, assez rare en Chine, de mettre dans les temples des portraits ou des statues des empereurs nous est surtout attesté au temps de Hiuan-tsong (712—756) (56). On sait par l'inscription chrétienne de Si-ngan-fou que, peu après 638, T'ai-tsong avait fait don de son portrait au monastère chrétien. Plus tard, au début de la période *t'ien-pao* (742), Hiuan-tsong fit porter au monastère nestorien, pour y être accrochés, les portraits de cinq empereurs, c'est-à-dire soit ses cinq prédécesseurs, soit quatre prédécesseurs et lui-même. De même, au Lao-kiun-miao près de Lo-yang, Hiuan-tsong avait fait peindre sur les murs par Wou Tao-tseu des scènes du *Houa Hou king* et les portraits des «cinq saints», c'est-à-dire des mêmes cinq empereurs qu'au monastère nestorien de Si-ngan-fou; Tou Fou écrivit à ce sujet un poème (cf. *T'ai-p'ing kouang-ki*, 212, 6*a*). Dans le monastére taoïque T'ai-ts'ing-kong de Si-ngan-fou, Hiuan-tsong avait fait ériger une statue de pierre de Lao-tseu déifié, et avait fait mettre auprès d'elle une autre statue où lui-même était représenté comme l'assistant du dieu (*Kieou T'ang chou*, 24, 8*b*). Le *Tong-tchai ki-che* (éd. du *Cheou-chan-ko ts'ong-chou*[2], 4, 1*b*) nous parle d'une statue de bronze de Hiuan-tsong et d'une peinture murale où figurait également Hiuan-tsong et qui se trouvaient au temple bouddhique Ta-ts'eu-sseu de Tch'eng-tou au Sseu-tch'ouan. Le renseignement de Mi Fei, qui a habité assez longtemps tout au voisinage du Kan-lou-sseu, a donc des chances sérieuses d'être autorisé. Or, s'il y a eu au Kan-lou-sseu une statue de bronze de Hiuan-tsong, et qui a protégé le temple lors de la proscription de 845, il est bien probable qu'elle avait été placée là du vivant même de Hiuan-tsong, et n'y avait pas été amenée d'ailleurs entre 825—826 et 845. Nous conclurons donc, au moins provisoirement, qu'il y avait dès les Leang un temple de nom inconnu sur l'emplacement du Kan-lou-sseu; ce temple, qui conservait les jarres de 519 et la statue de Hiuan-tsong de 712—756, fut seulement rénové et considérablement agrandi en 825—826 par Li Tö-yu, et c'est Li Tö-yu qui lui a donné le nom de Kan-lou-sseu sous lequel il est connu dans l'histoire.

Sur les destinées ultérieures du temple, le *Kia-ting Tchen-kiang tche* de 1216 (8, 1*a*) donne les renseignements suivants: «Dans [la période] *k'ien-fou*

---

(56) Dans le 日知錄之餘 *Je-tche lou tche yu* de Kou Yen-wou (éd. du *Fong-yu-leou ts'ong-chou*, 4, 7*b*—8*a*), on trouvera quelques exemples de portraits ou de statues d'empereurs, en argile, en laque sèche, en bronze, en pierre. Un des textes se rapporte à la persécution de 845, mais dans des conditions toutes différentes de celles du Kan-lou-sseu (cf. *Kieou T'ang chou*, 18 A, 11*a*). Il y avait, sur une montagne de Tcheng-tcheou du Honan, une chambre d'offrandes avec deux statues d'argile qui semblent avoir été celles de Kao-tsou et de T'ai-tsong. Le 4 novembre 845, une requête fut soumise au trône et agréée, en vue d'employer les matériaux d'un temple bouddhique voisin, condamné par la proscription, à l'érection d'un temple impérial (*miao*) où les deux statues seraient placées et honorées.

(874—879), le temple brûla (57). 裴璩 P'ei K'iu le fonda à nouveau. En *siang-fou* de la dynastie Song, [l'année] *keng-siu* (1010), un édit impérial ordonna de le restaurer à nouveau et prescrivit au *tchouan-yun-che* Tch'en Yao-tso de choisir des moines âgés pour l'habiter.» Il faut néanmoins admettre que l'incendie de 874—879 et les réfections tant de P'ei K'iu avant les Song que de 1010 n'avaient été que partiels pour que Sou Che et Mi Fei aient encore vu tant d'œuvres anciennes au Kan-lou-sseu. De l'incendie de 1100, le *Kia-ting Tchen-kiang tche* ne fait mention qu'en tant qu'il cite la préface du poème de Mi Fei. Le To-king-leou, qui avait brûlé lui aussi (peut-être s'agit-il de l'incendie de 1100, peut-être d'un autre de 1127—1130), fut reconstruit sur un nouvel emplacement, et Tch'en T'ien-lin rédigea à cette occasion l'inscription de 1170 (*ibid.*, 12, 11*a*). D'après le *T'ou-tche* inconnu sur lequel s'appuie Ming-pen dans son inscription de 1308 (*Tche-chouen Tchen-kiang tche*, 9, 2*b*—3*a*), le Kan-lou-sseu, qui aurait été fondé en 265 (il n'en est rien) et agrandi par Li Tö-yu, fut, par autorisation supérieure, déplacé en 1008—1016 et transféré au sommet de la montagne. Dans les troubles de 1127—1130, les soldats le pillèrent et l'incendièrent. On le remit en état en *chao-king* (1131—1162), et il fut encore restauré en *kia-ting* (1208—1224) (58). Parlant en son nom propre, le *Tche-chouen Tchen-kiang tche* de 1333 veut que le Kan-lou-sseu ait brûlé à la fin de la période *yuan-yeou* (1086—1093), et ait été reconstruit; il brûla à nouveau en 1281; le chef des moines P'ou-kien entreprit une reconstruction qui fut achevée par le moine Tche-pen en 1308. Mais le temple brûla à nouveau en 1329, et Tche-pen le transféra alors au bas de la montagne; le To-king-leou, qui avait brûlé, fut reconstruit «après [la période] *yuan-fou* (1098—1100)» au sommet de la montagne par les soins de Houa-tchao, et Tch'en T'ien-lin écrivit son inscription de 1170 pour le nouveau site.

Je ne doute pas que le «après la période *yuan-fou*» indiqué dans un des textes ci-dessus soit correct, et que le To-king-leou ait brûlé en 1100 comme le dit Mi Fei. Mais il en fut de même du Kan-lou-sseu lui-même, et l'indication de la «fin de la période *yuan-yeou*» doit être une erreur ou une faute de texte pour la «fin de la période *yuan-fou*». Que *yuan-fou* soit bien la leçon primitive de Mi Fei, nous en sommes assurés non seulement par l'accord du *Houa che* et du *Pao-tsin yin-kouang tsi*, mais aussi par la citation que font de ce morceau les anciens commentaires du poème «Kan-lou-sseu» de Sou Che (7, 4*a*). En outre, le *Tche-chouen Tchen-kiang tche* lui-même (21, 8*b*) reproduit un passage de Ts'ai K'ouan-fou où il est dit que les planches des poésies de Lo Yin (833—909) ont péri lors de l'incendie du Kan-lou-sseu en *yuan-fou* (1098—1100). C'est donc bien en 1100,

(57) Cet incendie pourrait être lié aux troubles de Houang Tch'ao.

(58) Le *Tan-t'ou hien tche* de 1879 (6, 1*b*) dit en *kia-ting jen-siu*; mais les années *kia-ting* vont de 1208 à 1224, au lieu que l'année *jen-siu* est 1202; un des signes cycliques est faux, et il peut s'agir de 1212, de 1214 ou de 1222.

non en 1093, que le Kan-lou-sseu a brûlé et que les fresques qui y avaient été apportées en 845 ont péri. Reconstruit peu après 1100, puis pillé, puis restauré, le Kan-lou-sseu brûla à nouveau en 1281 et en 1329, et fut alors transféré à son emplacement actuel au bas de la montagne (59).

Passons maintenant à la Pagode de Fer qui, à suivre les indications de Mi Fei, aurait dû être édifiée en 822—830 sur l'ordre et probablement aux frais de Li Tö-yu. MM. Tokiwa et Sekino disent qu'on raconte que la Pagode de Fer fut édifiée d'abord par Li Tö-yu, ruinée sous les Song et alors reconstruite par 裴璩 P'ei Kiu, puis reconstruite à nouveau sous les Ming. M. Boerschmann a traduit un passage du *Tchen-kiang fou tche* de la recension en usage vers 1700 et qui a passé dans le *T'ou-chou tsi-tch'eng* (*Chen-yi-tien*, 122, 6*b*); je le donne ici à mon tour: «Pagode précieuse de fer (T'ie-pao-t'a). — La pagode a été édifiée par Li Tö-yu des T'ang, et se trouve au Nord-Est du 天王殿 T'ien-wang-tien («Salle des *devarāja-mahārāja*»). En *k'ien-fou* (874—879), elle fut détruite. En *yuan-fong* des Song (1078—1085), 裴璩 P'ei K'iu l'édifia à nouveau. En *kouei-wei* de Wan-li des Ming (1583), une chanson d'enfant disait «Le vent souffle sur la Pagode précieuse de fer; l'eau déborde l'écluse de la Bouche de la capitale (King-k'eou = Tchen-kiang)». Cette année-là, la pagode s'écroula et la mer mugit; beaucoup de gens furent noyés. Les moines 性成 Sing-tch'eng et 功琪 Kong-k'i reconstruisirent [la Pagode de fer]».

Sauf en ce qui concerne la situation même de la Pagode de fer dans le Kan-lou-sseu du début des Ts'ing et la réfection consécutive à l'accident de 1583, ce texte est à peu près sans valeur, car c'est un mauvais amalgame de données empruntées aux descriptions anciennes du Kan-lou-sseu. Que la Pagode de fer remonte originairement à Li Tö-yu, c'est possible, et telle était la croyance de Mi Fei à la fin du XI[e] siècle; mais cette donnée, pour les compilateurs des descriptions du Kan-lou-sseu, résultait très naturellement de la tradition relative à la fondation du temple lui-même et il est remarquable que le *Kia-ting Tchen-kiang tche* de 1216 ne mentionne la Pagode de fer qu'en citant la préface du poème de Mi Fei et que le *Tche-chouen Tchen-kiang tche* de 1333 soit muet sur son compte. L'incendie de *k'ien-fou* (874—879) et la réfection de P'ei K'iu sont empruntés, indirectement sans doute, au *Kia-ting Tchen-kiang tche* de 1216, mais concernent le Kan-lou-sseu en général, et non la Pagode de fer spécialement. En outre, la réfection du temple par P'ei K'iu n'est pas de 1078—1085, mais se place avant l'avènement des Song en 960 et peut-être assez peu après l'incendie

(59) Le *Tan-t'ou hien-tche* (6, 1*b*) mentionne des réfections ultérieures sous Siuan-tö (1426—1435), King-t'ai (1450—1456), Tch'eng-houa (1465—1487) et Hong-tche (1488—1505). Il n'y a plus guère de vestiges anciens au Kan-lou-sseu; parmi les 15000 estampages d'inscriptions antérieures aux Ming qui sont décrits dans le *K'iun kou lou* de Wou Che-fen, je ne trouve, pour le Kan-lou-sseu, que l'inscription d'une cloche de 1349 (20, 25*b*).

de 874—879 (60). Par ailleurs, la mention de la période *yuan-fong* paraît provenir d'une erreur analogue à celle du *Tche-chouen Tchen-kiang tche*, et il faudrait lui substituer *yuan-fou*; il s'agit alors de l'incendie du temple en 1100, et non de sa reconstruction.

M. Boerschmann a constaté, dans les deux étages inférieurs qui restent de la Pagode de fer du Kan-lou-sseu, une grande analogie de construction, de décoration et de style avec la Pagode de fer du Yu-ts'iuan-sseu du Hou-pei, laquelle est de 1061; et cette ressemblance entre les deux «pagodes sœurs», comme il les appelle, lui a paru naturelle puisqu'il croyait à une reconstruction de la Pagode de Fer du Kan-lou-sseu en 1078—1085. Il semble bien au contraire que la Pagode de Fer, si elle est due à Li Tö-yu, ait résisté à l'incendie de 874—879, à moins qu'elle n'ait été construite que par P'ei K'iu entre 874—879 et 960; en tout cas, il ne doit y avoir eu ni incendie ni reconstruction en 1078—1085, et c'est la première Pagode de fer, remontant aux T'ang et attribuée à Li Tö-yu, que Mi Fei a encore connue à la fin du XIe siècle; nous savons en outre par lui qu'elle résista à l'incendie de 1100. Mais il ne paraît pas possible de faire remonter aux T'ang ce qui reste de la Pagode de fer du Kan-lou-sseu. En outre, c'est là une construction assez médiocre qui n'est pas vraiment en fer comme la Pagode de fer du Yu-ts'iuan-sseu de 1061, mais en briques revêtues de plaques de fonte. On pourrait penser à la solution suivante. La Pagode de fer ne s'est pas écroulée lors de l'incendie de 1100, mais elle était irremédiablement compromise, et une nouvelle Pagode de fer la remplaça lors de de la reconstruction qui suivit l'incendie de 1100; on s'expliquerait ainsi les analogies de style avec la Pagode de Fer du Yu-ts'iuan-sseu qui est de 1061. Mais ici encore il y a des difficultés. Pour autant qu'il semble d'après des informations malheureusement un peu vagues, la Pagode de Fer actuelle, au Nord-Est du T'ien-wang-tien, se trouve dans l'enceinte du Kan-lou-sseu moderne; or c'est là un emplacement que le temple n'occupa qu'après l'incendie de 1329; et la Pagode de fer qu'a connue Mi Fei, tout comme celle qui l'aurait remplacée au début du XIIe siècle, devaient se trouver

(60) Le *Tan-t'ou hien tche* de 1879, en parlant de la réfection de P'ei Kiu (qu'il écrit ainsi, et non P'ei K'iu), donne à ce dernier le titre de *tsie-tou-che* du 鎮海 Tchen-hai. La circonscription militaire (*kiun*) de Tchen-hai, créée en 781, s'étendait d'abord sur tout le Sud du bas Yang-tseu; tantôt plus, tantôt moins étendue, elle eut son siège en divers endroits, et assez longtemps à Tchen-kiang; enfin, en 975, le nom de «*kiun* de Tchen-hai» fut changé en celui de «*kiun* de Tchen-kiang». Je n'ai pas accès actuellement à une liste des *tsie-tou-che* du *kiun* de Tchen-hai, mais je ne vois pas de raison pour douter de l'indication recueillie par le *Tan-t'ou hien tche*; et, puisque P'ei Kiu occupait une fonction supprimée en 975, il est bien évident qu'il n'a pas pu restaurer le Kan-lou-sseu ou la Pagode de fer en 1078—1085. Le titre donné à P'ei Kiu concorde bien au contraire avec l'indication du *Kia-ting Chen-kiang tche* de 1216 qui place l'intervention de P'ei K'iu (= P'ei Kiu) avant l'avènement des Song. Mais, si le *Tan-t'ou hien-tche* met bien P'ei Kiu avant les Song quand il parle du Kan-lou-sseu, il reproduit ailleurs (6, 2a–b), sans sourciller, l'erreur qui fait réparer la Pagode de fer en 1078—1085 par le même P'ei Kiu.

sur l'ancien emplacement du Kan-lou-sseu. Deux hypothèses se présentent à l'esprit: ou les plaques de fonte de la Pagode de fer édifiée après 1100 ont servi à reconstruire la Pagode de Fer après 1329 sur le nouvel emplacement du Kan-lou-sseu; ou bien ces plaques de fonte elles-mêmes ne sont pas antérieures à 1329. Quoi qu'il en soit, c'est cette Pagode de fer édifiée à bon marché après 1100 et transférée après 1329, ou bien édifiée seulement après 1329, qui s'écroula en 1583; elle fut alors reconstruite avec les mêmes éléments, et exista encore avec neuf étages jusqu'en 1868; depuis cette dernière date, elle n'a plus eu que les deux étages qu'on voit encore actuellement.

* * *

Outre la Pagode de fer, Mi Fei nous apprend que l'incendie de 1100 avait épargné l'«ermitage du vieux Mi» (米老菴 Mi-lao-ngan), entendez la retraite où lui-même, Mi Fei, avait vécu précédemment. Mi Fei († 1107) s'était retiré à Tchen-kiang, où il passa environ les dix dernières années de sa vie. Il eut là une première résidence, dont l'un des pavillons, appelé Pao-tsin-tchai («Pavillon où on chérit les [œuvres des] Tsin») a donné son nom à sa collection littéraire. Un autre établissement de Mi Fei, le Hai-yo-ngan («Ermitage de la mer et du mont»), était sur le Nan-chan ou «Mont du Sud». Enfin Mi Fei a occupé au Pei-kou-chan le Tsing-ming-tchai («Pavillon de Vimalakīrti»), sur lequel il a écrit lui-même une notice en 1098 (elle est dans ses œuvres, 5, 3—5) (61). On a vu que Mi Fei avait transféré au Tsing-ming-tchai les deux «moines marchant» de Wou Tao-tseu, pour les protéger contre les intempéries; façon élégante pour un amateur d'accroître ses collections. Au Pao-tsin-tchai, Mi Fei avait accumulé les vieux autographes et les peintures de maitres. Ce n'est qu'après l'incendie de 1100 qu'il se transporte au Hai-yo-leou ou Hai-yo-ngan (62). Les deux seules résidences qui puissent entrer en ligne de compte pour l'«ermitage du vieux Mi» qui échappa à l'incendie de 1100 sont le Tsing-ming-tchai et le Pao-tsin-tchai. On pense naturellement au Tsing-ming-tchai, qui était justement au Pei-kou-chan. Il n'y a pas à objecter que les fresques des moines de Wou Tao-tseu ont dû par suite échapper au feu et que c'est

(61) Une Vue du Tsing-ming-tchai, peinte par Mi Fei lui-même, se serait trouvée dans la collection de Yen Song († 1567); cf. *Tsing-ho chou-houa fang*, *tseu-tsi*, 32*b*. Mi Fei a dû nommer ainsi son pavillon parce qu'il croyait posséder un Vimalakīrti peint par Kou K'ai-tche; cf. p. 213. Le Tsing-ming-tchai du Kan-lou-sseu est encore mentionné dans le *Chou che* de Mi Fei, 22*b*.

(62) Sur ces résidences de Mi Fei, cf. *Yu-ti ki-cheng*, 7, 19*b*, et surtout *Tche-chouen Tchen-kiang tche*, 12, 3*b*—4*a*.

contraire au texte de Mi Fei, Car Mi Fei ne parle que de la perte complète des œuvres des Tsin, et Wou Tao-tseu est des T'ang. C'est donc le Tsing-ming-tchai que Mi Fei a dû désigner une première fois par son vrai nom, puis une seconde par l'épithète d'«ermitage du vieux Mi»; quand il écrivit la préface de son poème et composa le *Houa che*, il était installé au Hai-yo-ngan. Quant au Pao-tsin-tchai lui-même, il aurait brûlé également lors de l'incendie du Pei-kou-chan s'il faut en croire le *King-k'eou ki-kieou tchouan* (éd. du *Cheou-chan-ko ts'ong-chou*[2], 2, 3*b*); mais je ne suis pas sûr qu'il ne se soit pas produit certaines confusions dans les textes au sujet des résidences de Mi Fei à Tchen-kiang; Mi Fei signe encore en 1202 au Pao-tsin-tchai une notice reproduite dans le *Kiang-ts'ouen siao-hia lou* de Kao Che-k'i (éd. du *Fong-yu-leou ts'ong-chou*, 3, 1*b*). En tout cas, si les fresques de Wou Tao-tseu transportées au Tsing-ming-tchai ont vraiment échappé à l'incendie de 1100, nous ignorons ce qu'elles sont devenues par la suite (63).

∴

J'ai arrêté la traduction du paragraphe du *T'ou-houa kien-wen tche* relatif aux «[Peintures] murales détruites en *houei-tch'ang*» au moment où Kouo Jo-hiu cesse de parler du Kan-lou-sseu. Mais le texte continue par les renseignements suivants:

«..... En outre, au 靜德精舍 Tsing-tö tsing-chö de Tch'eng-tou (Sseu-tch'ouan), il y avait deux parois, l'une de scènes humaines (雜人物 *tsa jen-wou*), l'autre d'oiseaux et d'animaux, peintes par 薛稷 Sie Tsi (64). Un certain 胡 Hou, j'ai oublié son nom personnel (65), amateur d'antiquités et curieux de beauté, regrettant que des œuvres du 少保 *chao-pao* dussent être détruites, engagea de solides gaillards qui, à grands coups de haches, taillèrent dans ce qui s'écroulait, et il obtint ainsi 37 figures humaines et

(63) Le *nien-p'ou* («biographie par années») de Mi Fei, établi par Wong Fang-kang et qu'on trouve, entre autres, dans le *Yue-ya-t'ang ts'ong-chou* est très imprécis sur les habitations de Mi Fei à Tchen-kiang et les dates où Mi Fei y vécut. Le *King-k'eou chan-chouei tche* (1, 27*b*) emprunte au *T'ie-wei-chan ts'ong-t'an* le récit de l'échange où Mi Fei acquit le terrain du Hai-yo-ngan contre la pierre-écritoire dite Yen-chan (Wong Fang-kang a consacré à cette écritoire une dissertation spéciale); la même histoire est racontée dans le *P'ei-wen yun-fou* (s. v. Kan-lou-sseu), qui cite le 悅生隨鈔 *Yue-cheng souei-tch'ao* (je pense qu'il s'agit du *Yue-cheng-t'ang* [堂] *souei-tch'ao*, compilé en 100 ch. par Kia Sseu-tao, † 1275; mais je ne sais d'où est tirée cette citation d'un ouvrage qui semble s'être perdu au lendemain même de son impression; cf. *Ts'ang-chou ki-che che*, I, 54*a*).

(64) Sur Sie Tsi (649—713), connu en effet comme peintre animalier, cf. Waley, *An Index of Chinese artists*, p. 34; il avait le titre de *chao-pao*.

(65) Le texte a 亡 *wang*, mais j'ai traduit comme s'il y avait 忘 *wang*.

deux chevaux (66); en outre, au 福聖寺 Fou-cheng-sseu, il obtint 25 personnages du 天樂部 T'ien-lo-pou de Tchan Tseu-k'ien (67), et il encastra le tout dans les murs d'une chambre qu'il appela 寶墨亭 Pao-mo-t'ing («Pavillon des Encres précieuses») (68). Le 司門外郎 *sseu-men wai-lang* 郭圓 Kouo Yuan a écrit un récit [de l'événement]. A partir de ce moment-là les voitures des gens de qualité s'amassèrent en plus grand nombre à la porte de [Hou]».

Kouo Jo-hiu avait emprunté au *Li-tai ming-houa ki* de 847 la première partie de son texte; il doit peut-être la seconde au *Yi-tcheou ming-houa lou* de Houang Hieou-fou, écrit dans la seconde moitié du Xe siècle. En effet, celui-ci nous a conservé (69) le texte de la notice qui fut alors gravée sur pierre, datée du 11 juin 845, et où 郭圖 Kouo T'ou (70) racontait le sauvetage par 胡璩 Hou K'iu (71) des fragments des fresques. Les deux textes se suivent de très près. Toutefois, parmi les peintures du Fou-cheng-sseu qui furent ainsi sauvées, la notice complète de Kouo T'ou cite encore 12 peintures de «joies des *deva*» dues à un artiste sseutchouanais du nom de 李 Li (72). En outre, Kouo T'ou ne donne pas le nom de Pao-mo-t'ing pour la demeure de Hou K'iu. Une note finale de Houang Hieou-fou nous apprend que, de son temps, les peintures avaient déjà disparu, mais qu'il subsistait l'inscription sur pierre de Kouo T'ou, au Nord-Est d'une cour du San-hio-chan; cette cour était l'ancienne résidence de Hou K'iu.

* * *

L'histoire des peintures des maîtres chinois anciens nous est si mal

(66) Mot à mot «huit sabots de chevaux»; cette manière de compter les chevaux est connue.

(67) Tchan Tseu-k'ien vivait *circa* 550—618; une de ses fresques avait été rapportée en 845 au Kan-lou-sseu (cf. mon article de 1928, p. 207).

(68) Mot à mot «Pavillon où on chérit l'encre», c'est-à-dire où on aime les autographes et les peintures. Ce nom a des parallèles; par exemple, il y avait un Pao-mo-t'ing à Tchen-kiang (cf. *Yu-ti ki-cheng*, 7, 9*b*; *Tche-chouen Tchen-kiang tche*, 21, 13*b*).

(69) Ed. du *Wang che houa-yuan*, 9, 42*b*—43*b*.

(70) On a vu que le *T'ou-houa kien-wen tche* écrit Kouo Yuan; une des formes est altérée graphiquement de l'autre. Le morceau est reproduit sous le nom de Kouo T'ou dans le *T'ang-wen che-yi* de Lou Sin-yuan, 30, 7*b*—8*a*, mais les autres textes auxquels renvoie Lou Sin-yuan semblent décisifs en faveur de Kouo Yuan. Je soupçonne que c'est le même texte qui est cité dans les préliminaires du *P'ei-wen-tchai chou-houa p'ou* sous la forme de 相氏亭畫記 *Siang-che-t'ing houa ki* de «Kouo T'ou» (avec altération de 胡 *hou* en 相 *siang*).

(71) Tel est donc le nom complet dont Kouo Jo-hiu ne se rappelait plus que le nom de famille.

(72) On peut songer à 李洪度 Li Hong-tou, sur qui cf. *T'ou-houa kien-wen tche*, 2, 9*a*; mais je ne sais s'il était en âge de peindre des fresques avant 845.

connue qu'il m'a paru intéressant d'étudier en détail ces quelques textes. Grâce à Mi Fei, nous savons désormais ce qu'il est advenu des fresques rapportées au Kan-lou-sseu en 845 : à l'exception peut-être des deux «moines marchant» de Wou Tao-tseu, toutes celles qui avaient survécu aux cataclysmes antérieurs ont brûlé en 1100 (73).

PAUL PELLIOT
Membre de l'Institut

---

(73) Comme autre exemple de déplacement de peintures murales, je puis encore signaler qu'avant la persécution de 845, il y avait au Tong-chouei-sseu de Si-ngan-fou, sur les parois de l'Est et de l'Ouest de la salle principale, des peintures de Tchang Seng-yeou qui avaient été ramenées de Nankin (cf. *Li-tai ming-houa ki*, 3, 18*a*); mais je ne suis pas en mesure de dire si ces peintures murales étaient vraiment des fresques.

Quelques heures
à l'Exposition des Bronzes Chinois

(ORANGERIE, MAI-JUIN 1934)

Il nous est rarement donné de voir réunis autant de bronzes anciens de la Chine que ce fut le cas l'été dernier à l'exposition de l'Orangerie. Cette exposition nous procura une occasion unique d'étudier et de comparer divers motifs que les reproductions ne permettent pas de discerner assez nettement.

Ce qui nous frappa en premier lieu, c'est la grande variété des *kouei* qui se transforment tantôt en oiseaux, tantôt en dragons, voire même en éléphants, et cependant gardent sous tous ces aspects un style uniforme, à tel point qu'on ne les distingue que par des détails qui semblent être souvent passés inaperçus. Ce nom de *kouei* n'est d'ailleurs pas contemporain de la création de la forme ainsi désignée; c'est une appellation très probablement appliquée à cette bête mythique par les savants de l'époque Han, et définitivement fixée à l'époque Song.

Le professeur Itô, qui a publié un petit recueil de vingt planches sur les divers motifs qui ornent les anciens bronzes chinois (1), donne dans sa planche 7 trois formes de *kouei ;* deux de ces « animaux » sont caractérisés par leur bec recourbé d'une façon particulière (fig. 1); l'autre, plus stylisé, se rapproche plutôt d'un dragon à gueule ouverte, et nous en dirons un mot plus loin. Sur la planche 8, *ibidem*, on voit deux figurations d'un *kouei fong*, animal mythique à tête d'oiseau et bec bien marqué. Dans la note, M. Itô se demande si ce *kouei fong* n'est pas une variante du type *kouei* où la tête devient celle d'un oiseau et où les cornes deviennent une huppe. Nous pensons que le problème des motifs du décor à l'époque Tcheou se complique en raison de la constante prédilection des artistes chinois pour les formes hybrides; d'autre part il faut aussi tenir compte du fait que, dans la représentation d'un animal schématisé selon un certain style, la tête reste l'élément prépondérant, et c'est elle qui indique l' « espèce » que l'artiste a voulu représenter.

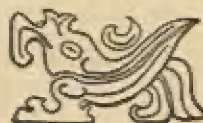


FIG. 1

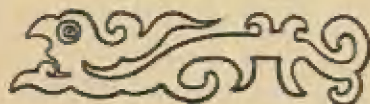
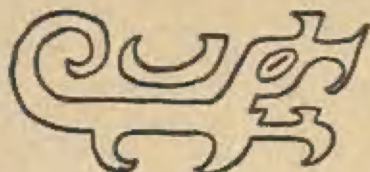
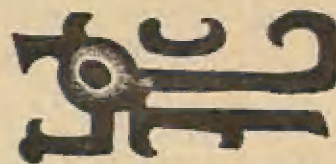


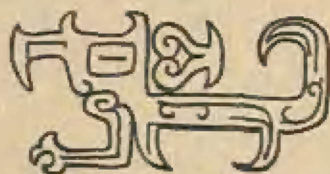
FIG. 2

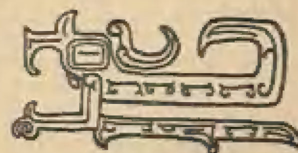
(1) *Tôyô Geijutsu Shiryô : Shukan kodôki oyobi sono moyô.* Tôkyô, 1910.

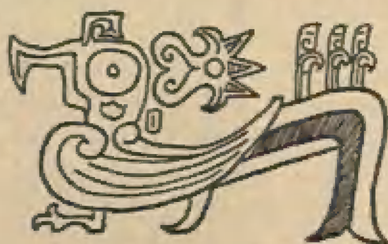

Fig. 3

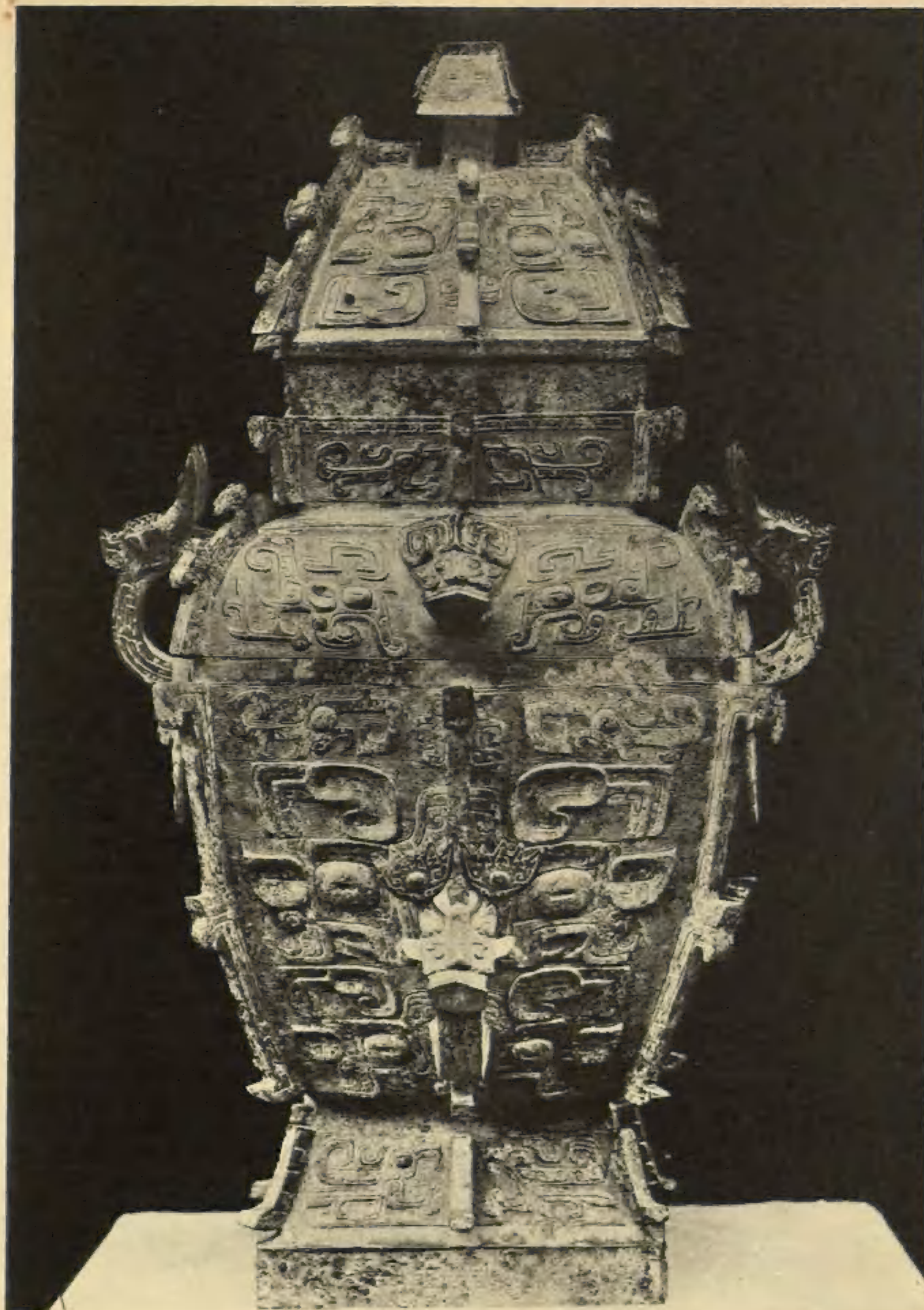
Nous voyons une forme assez simple du *kouei* sur le « vase à quatre pieds » de la collection A. Stoclet (*Catalogue* de l'Exp. Br. chin., numéro 394; reprod. D. Goldschmidt, *L'Art chinois*, p. 28, fig. 4 ; S. Umehara, *Shina kodô seikwa*, pl. xciv, et ailleurs). Il a (fig. 3) une tête typique avec un bec aplati formant une pointe vers le haut et un crochet vers le bas : sur le sommet de la tête est placée une huppe; le corps est allongé; la queue retroussée au-dessus du dos figure une « virgule » qui est probablement la schématisation d'un panache qui retombait sur la croupe. Les quatre pieds du vase se rapprochent beaucoup plus du type *kouei-fong* à l'aspect d'oiseau dont nous reparlerons plus loin. Des *kouei* de même forme sont placés sur le bord du vase quadrangulaire à couvercle de la collection C. T. Loo (*Cat.*, n° 169; cf. notre Pl. LXV) et aussi sur le pied de l'aiguière à couvercle de la même collection (*Cat.*, n° 167). Pour citer des exemples connus, nous pouvons mentionner la forme simple du *kouei* (fig. 4) reproduit pl. xxiv de l'ouvrage de de M. Umehara : « Étude archéologique sur le *pien-chin*, série de bronzes avec une table pour l'usage rituel dans la Chine antique » (Mémoires du *Tôhô-bunkwa-gakuin*, Kyôto Kenkyûsho, n° 2, Kyôto, 1933). Ce *kouei* se rencontre sur la frise supérieure du *tche* de la fameuse collection de bronzes qui ont appartenu au vice-roi Touan Fang et qui sont maintenant conservés au Metropolitan Museum de New York. Nous remarquons un *kouei* semblable, mais avec un corps orné, et la huppe placée derrière la tête (fig. 5), sur le pied de *lei* à trois têtes d'animaux (Tchou Tö-yi, *Bronzes antiques de la Chine appartenant à C. T. Loo*, pl. iii). Sur le vase Tcheou appartenant au Dr. Reber de Lausanne (reprod. p. 61 de *Documents*, n° 1), dans le registre supérieur, figure un *kouei* avec la même huppe que celui du vase quadrangulaire de la collection Loo (*Cat.*, n° 169); mais celui du registre inférieur, où la huppe est d'un dessin plus compliqué (fig. 6), atteste un développement plus tardif de la même forme. Une forme hybride se rencontre sur le vase *yeou* de la Freer Gallery de Washington (reprod. Umehara, *Étude... sur le pien-chin*, pl. xxviii), la tête est celle du *kouei* au bec recourbé


Fig. 4


Fig. 5


Fig. 6


Fig. 7



Vase quadrangulaire. *(Coll. C. T. Loo).*



a



b



c



d

a. Ting. — *b.* Garniture. — *c. Yeou.* — *d. Kia.*

vers le bas, mais la huppe est d'un dessin très compliqué et le corps est celui d'un oiseau (fig. 7).

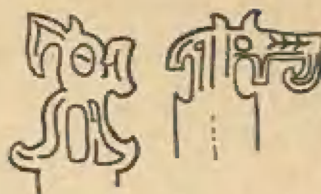


Fig. 8 et Fig. 9

Il est curieux de noter que sur les manches des haches-poignards, le *kouei* représenté dans la position verticale, garde sa tête au bec recourbé et la huppe fixée sur la nuque (fig. 8 et 9), à témoin les haches-poignards de la collection David-Weill (*Cat.*, nos 61, 62). La forme verticale du *kouei* avec des ailes et une queue d'oiseau est attestée sur les deux pieds d'un vase bien connu de la collection Stoclet (*Cat.*, nº 420). Lorsque l'artiste chinois, pour des raisons décoratives, doit placer un *kouei* sur une frise allongée, comme c'est le cas pour le vase *touei* de la collection Eumorfopoulos (*Cat.*, nº 121; Yetts, pl. xiii),il modifie le corps du *kouei* et lui donne presque la forme d'une grecque : la tête étant retournée en arrière et la huppe flottant en avant (fig. 10).

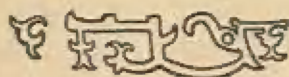


Fig. 10

Nous supposons que cette forme au corps allongé et à la huppe détachée a influencé l'imagination de l'artiste chinois quand il créa le dragon analogue au *kouei*, mais avec la gueule ouverte, comme nous le voyons sur une garniture de moyeu appartenant à la collection David-Weill (*Cat.*, nº 90) et sur le chaudron tripode *(ting)* de la collection Loo (*Cat.*, nº 175; cf. notre Pl. LXVI*a*). Le même animal à la gueule ouverte, à la tête retournée en arrière et munie d'une huppe, comme sur le *yeou* de la collection Loo (*Cat.*, nº 172 pl. LXVI*c*) représente une forme simplifiée mais décorative. Sur le *tsouen* de la collection Wannieck (*Cat.*, nº 472), le *kouei* dragon à gueule ouverte apparait plus schématisé et sa huppe est d'une forme différente (fig. 11). Il existe aussi avec la gueule ouverte mais tournée vers le bas. Un exemple curieux nous en est offert par le vase rectangulaire, *fou*, de la collection C. T. Loo, (*Cat.*, nº 166; notre Pl. LXVII, *c*), et ici l'artiste a dû allonger l'animal mythique à cause de la forme du pied qu'il avait à orner. On ne sait pas au juste si c'est un *kouei* étiré en longueur ou un chien stylisé; nous admettons que c'est un dragon en raison du dessin qui couvre tout le corps et qui indique des écailles (planche C).

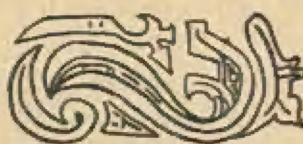


Fig. 11

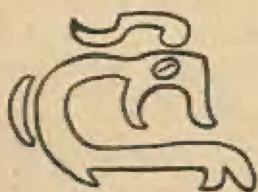


Fig. 12

Quand le *kouei*-dragon a la gueule ouverte et tournée vers le sol, l'artiste modifie aussi la huppe qui, au lieu d'affecter une forme générale concave, prend une silhouette plutôt convexe. Nous le voyons très bien sur le registre supérieur de la coupe, pl. LXVIII*b* et (fig. 12) (coll. Wannieck, *Cat.*, nº 471). Le goût pour les formes hybrides a

poussé les artistes chinois à modifier la forme de la gueule, à allonger le museau : le dragon prend alors la forme d'un éléphant, mais il garde la huppe : nous le voyons sur le vase quadrangulaire de la collection Loo (*Cat.*, n° 169) où le museau est nettement allongé (fig. 13). Le type du pachyderme est beaucoup plus nettement souligné sur l'aiguière de la collection Loo (*Cat.*, n° 167) où il a une trompe retroussée, et l'artiste s'est plu à orner cette trompe comme si c'était un serpent. (fig. 14).

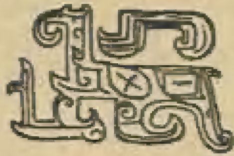


Fig. 13

Sur un *tsio* du Metropolitan Museum à New York, l'artiste a représenté une bête qui a l'air d'un *kouei*, mais est munie d'une trompe d'éléphant décorée comme une corne (repr. dans Umehara, *Étude archéologique sur le Pien-chin*, Kyôto, 1933, pl. xviii; v. notre fig. 15).

Fig. 14

Sur les bandes décoratives, il est souvent malaisé de discerner si la bête est un *kouei* ou un éléphant. Sur le *tsouen* de la collection Wannieck par exemple (*Cat.*, n° 473), dont la panse est ornée d'un ruban, il y a deux masques en haut relief, et de chaque côté de ces masques est figuré en léger relief ce qui nous paraît être un éléphant stylisé (fig. 16). S. Umehara, dans *Shina kodô seikwa*, donne la reproduction de ce *tsouen* (tome I, pl. xxviii) et désigne l'ornement comme un *t'ao-t'ie*. Il est vrai que, sur certains vases (coll. Loo, *Cat.*, n° 177; v. notre Pl. LXVI *d*), la moitié du masque de *t'ao-t'ie* ressemble à un éléphant; ou plutôt en réunissant deux éléphants stylisés on arrive à faire un masque de *t'ao-t'ie :* les lignes des trompes forment les deux côtés du nez, leurs bouts retroussés les narines (fig. 17; Umehara, pl. lxx). Une étude plus poussée qui préciserait les détails, la forme des yeux, des pattes, de la trompe et du corps permettrait de distinguer de façon sûre le *t'ao-t'ie* d'un animal stylisé. Pour ce *tsouen* de la collection Wannieck (*Cat.*, n° 473) je n'ai pas de doute, car un masque de *t'ao-t'ie* ne serait jamais coupé en deux par un masque de ruminant.

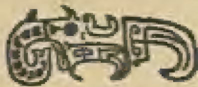


Fig. 15

Fig. 16

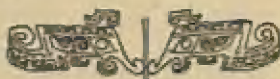


Fig. 17

Le *kouei* a subi encore d'autres influences. A sa forme allongée, les artistes ont donné l'aspect d'un oiseau. Cette forme hybride de *kouei*-oiseau a le même bec recourbé, mais le corps est recouvert d'une aile. Les deux pieds duvase n° 420 du *Cat.* ainsi que les quatre pieds du vase quadrangulaire de la collection Stoclet (*Cat.*, n° 394) nous fournissent de bons exemples de ce *kouei* ailé en position verticale (fig. 18). ; d'autres sont figurés sur le socle du vase *yeou* de l'autel rituel du Metropolitan Museum à New York (S. Umehara,... le *Pien chin*, pl. x) et aussi sur le *yeou*

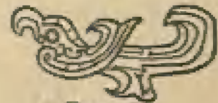


Fig. 18



a



b



c



d

a. Cloche. *(Coll. C. T. Loo).* — b. Ornement de char. *(Coll. Saupbar).*

a

b

a. Yi. (Coll. C. T. Loo). — b. Yi. (Coll. Wannieck).



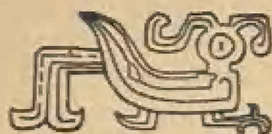
b



c

a

a. Chaudron à trois pieds. (*Coll. C. T. Loo*). — b. *Tsouen* en forme d'oiseau. (*Coll. C. T. Loo*).
c. *Tche*. (*Coll. Wannieck*).

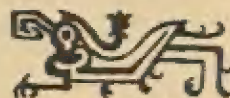

FIG 19.

de la Freer Gallery (*Ibid.*, pl. XXVIII) où ils sont d'un grand effet décoratif. Nous pourrions citer beaucoup d'autres exemples de *kouei* ailés : prenons seulement (fig. 19) celui de la collection David-Weill (*Cat.*, n° 106). Dans la notice du catalogue, p. 101, nous lisons : « Du sommet de la tête partent deux « cornes », l'une en forme » d'*S*, l'autre en forme de crochet. Les « cornes » sont pourvues au milieu d'une » rainure longitudinale ». Ce cas bizarre de deux « cornes » différentes nous a rendu perplexe, car par habitude visuelle d'Occident, nous sommes portés à admettre que la tête est vue de face. C'est seulement en lisant l'article de M. HIU Tchong-chou (*Preliminary Report of Excavations at An-yang* [Academia Sinica, 1931, t. III, p. 523]) et en voyant les différentes formes graphiques du caractère « oiseau » (fig. 20) que l'idée que voici nous est venue : l' « oiseau » de la collection David-Weill présente la tête de profil, et dans ce cas la « corne » en forme de crochet devient le bec typique d'un *kouei*, et l'autre corne en forme d'*S*, sa huppe.


FIG. 20

La forme de *kouei* que les archéologues chinois appellent *kouei fong* atteste nettement le type de l'oiseau huppé; le bec est plus petit que celui du *kouei*, l'œil est moins important et la huppe est placée au sommet de la tête. Sur la frise du bassin *p'an* qui est au Musée du Louvre sont placés huit *kouei fong* (fig. 21). La tête au bec d'oiseau, la huppe, les ailes et la queue sont nettement différentes des formes de *kouei* ordinaire à corps droit. Il est incontestable que tous ces motifs sont étroitement liés avec les anciens caractères pictographiques et qu'au cours des ans les formes primitives sont devenues plus compliquées et plus décorées. Ainsi le *kouei fong* (fig. 22) qui figure sur le col du vase à vin *hou* de la collection Wannieck (*Cat.* n° 478 et illustr. 36) est traité dans un style très décoratif. Le bec révèle une ressemblance avec celui d'un *kouei*, mais la huppe est celle d'un *kouei fong*, toutefois décorée au bout d'une sorte d'ornement floral qui nous paraît indiquer un développement postérieur de la huppe ancienne. A titre de comparaison, citons le vase *hou* du Museum of Fine Arts de Boston (S. UMEHARA, *Shina kodô seikwa*, t. II, pl. CXXXVII) orné de deux frises où figurent des *kouei fong* de deux types différents, et le vase *hou* de la collection G. A. Voute à Amsterdam (UMEHARA, *op. cit.*, t. II, pl. CXXXIX) dont le col est orné d'une frise de *kouei fong*.


FIG. 21


FIG. 22

Sur le vase du type *touei* de la collection David-Weill (*Cat.*, n° 33, illustr. 3), le *kouei fong* est figuré la tête tournée en arrière, et il a la huppe de sa tête et la queue l'une l'autre plus richement décorées que celui du bassin du Musée du Louvre (fig. 23). Sur la coupe *yi* de la collection


FIG. 23

Loo (*Cat.*, nº 170) nous avons un aspect très décoratif du même motif (Pl. LXVIII *a*). Le *kouei fong* est souvent représenté comme un oiseau orné d'une huppe et d'un panache, avec des ailes décorées d'un dessin à pointes : par exemple sur le vase de l'Art Institute de Chicago (Umehara, *op. cit.*, t. II, pl. cxi, estampage) ou sur celui d'une collection privée de Boston, où le panache est en forme de flamme (*Ibid.*, pl. cxiv).

Il faut admettre que plusieurs types de *kouei* et de *kouei fong* ont existé avant l'époque Tcheou, et que les artisans utilisaient plusieurs de ces formes pour décorer le même bronze. Ainsi sur le *yi* de King (reproduit dans Tchou Tö-yi, *Bronzes antiques...*, pl. viii), le registre supérieur contient huit *kouei fong*, le registre inférieur quatre *kouei* à la tête retournée en arrière. Le *touei* (*ibid.*, pl. iv) est orné de cinq espèces distinctes : le registre supérieur et le registre inférieur contiennent des *kouei fong* différents; sur le bord du socle sont représentés deux *kouei fong* verticaux; enfin en haut nous voyons quatre *kouei* et en bas deux dragons schématisés à la gueule ouverte.

En dehors de ces oiseaux stylisés que sont les *kouei fong*, nous rencontrons des oiseaux à aigrettes qui s'affrontent et se détachent en relief plat sur un fond de méandres et de spirales (collection Stoclet, *cat.*, nº 419), ou encore des anses en forme d'oiseau, comme celles de la coupe profonde sur pied rond *(yi)* de la collection Loo (*Cat.*, nº 170). Les oiseaux ont des aigrettes et sont probablement des faisans : car les faisans jouaient un rôle important dans l'imagination de la Chine antique : ils apparaissaient au printemps, ils chantaient, ils semblaient battre le tambour avec leurs ailes, et produisaient ainsi le tonnerre ; c'est pourquoi ils en étaient l'emblème (Granet, *La civilisation chinoise*, pp. 222-223). Sur la cloche de la collection Loo (*Cat.*, nº 178; reprod. dans Tchou Tö-yi, *Bronzes antiques*,... pl. vii) sont posés deux oiseaux en ronde bosse qui sont probablement des coqs à crêtes stylisées dans un sens décoratif (Pl. LXVII *a*).

Si nous passons de l'époque Tcheou à l'époque Ts'in, nous trouverons le même motif d'oiseau tantôt couronnant un couvercle de jarre *hou* (Musée Cernuschi, *Cat.*, nº 287), tantôt formant le bec d'un vase (collection A. Henraux, *Cat.*, nº 136, et illustr. 11 ; repr. S. Umehara, *Shina kodô seikwa*, t. III, pl. cxci), ou encore, en ronde-bosse, posé sur une clavette de bronze (collection David-Weill, *Cat.*, nº 95 ; cf. O. Janse, *Le style du Houai*, R.A.A., VIII, 3, Pl., LII 4); ou bien le vase entier revêt la forme d'un oiseau à aigrette (coll. C. T. Loo, *Cat.* nº 186). Ce vase (pl. LXIX *b*) qui est d'une très belle facture, porte une inscription que M. Henri Maspero a bien voulu déchiffrer pour nous et qui se traduit de la manière suivante : « Cheou-kong pour publier les bienfaits du roi a fait pour son père Sin un *tsouen*. Qu'il soit éternellement un objet précieux ». M. H. Maspero a attiré aussi notre attention sur l'inscription qui est gravée dans l'aiguière *(yi)* de la collection C. T. Loo (*Cat.* nº 168), et où il est dit que « Cheou-kong a fait pour son père Sin ce vase *tsouen-yi ;* qu'il soit éter-

nellement un objet précieux ». Dans les deux inscriptions sont donc mentionnés les mêmes personnages Cheou-kong et son père Sin. Le catalogue de l'exposition datait le vase en forme d'oiseau de l'époque Ts'in et l'aiguière de l'époque Tcheou. Laquelle des deux dates est correcte? Une étude minutieuse des deux objets pourra peut-être résoudre cette question.

Vers l'époque Han, et surtout à l'époque T'ang, le phénix ressemble par sa forme surtout à un paon, c'est le cas pour celui de la collection Loo (*Cat.* nº 255). Ici se pose un problème : quand la Chine a-t-elle connu le paon? De quelle origine est le mot *k'ong-ts'io* qui désigne en chinois cet oiseau ?

Parmi les oiseaux que les anciens Chinois ont représenté en bronze, le hibou ne saurait être passé sous silence; il fut l'emblème des Yin, seconde dynastie royale. « Le hibou est l'animal des solstices, des jours privilégiés où l'on fabrique » les épées et les miroirs magiques. Il est tout ensemble le génie de la forge » et l'oiseau de la foudre. Il est encore le double symbolique de Houang-ti, » grand fondeur, dieu du Tonnerre et premier souverain (auquel toutes les » lignées royales se rattachent), car Houang-ti (le « Souverain Jaune ») naquit » d'un éclair sur un mont dont l'animal sacré était un hibou que l'on appelait » l' « Oiseau Jaune ». L'Oiseau Jaune figurait sur les étendards royaux » (GRANET, *La Civilisation Chinoise*, p. 233). Le vase *yeou* de la collection W. Sedgwick (*Cat.* nº 397, illustr. 29), qui figure des hibous adossés, présente cet intérêt particulier que sur la tête de l'oiseau, de chaque côté des yeux, est placé un dragon en forme d'hydre ou de serpent, ce qui souligne la relation étroite du hibou, oiseau de la foudre, avec l'hydre, élément de la pluie.

L'hydre se représente de face avec de grands yeux et le corps en ligne brisée; c'est ainsi que nous la voyons sur le pied du *yi* de la collection Wannieck (*Cat.* nº 471). Sur une hache de la collection Eumorfopoulos (*Cat.* nº 125) nous voyons des hydres entrelacées.

Il faut assigner une place un peu particulière au chaudron à trois pieds de la collection Loo (*Cat.* nº 176 notre PL. LXIX *a*). Chacun des trois pieds est formé par un « personnage » d'une allure fort bizarre. On dirait qu'il est assis sur ses talons, mais son corps complètement stylisé affecte plutôt une forme animalière. Les bras sont remplacés par des sortes de pattes. Le visage au nez long, à la bouche grande, a aussi une expression animale. Les cheveux déroulés, traités un peu comme des cornes, supportent la coupe. Sur la panse du récipient inférieur sont gravées des têtes de *t'ao-t'ie*. En haut, sur les anses, sont placés des couples d'oiseaux à long bec. Quelle est la légende qui se cache derrière cette iconographie?

Ce qui nous a frappé aussi, c'est la multitude des formes des anses. Voilà un problème à étudier en classant systématiquement les motifs de leur décor. Ordinairement l'anse figure la tête d'un animal stylisé, la gueule ouverte, dévorant probablement un serpent : telles les deux anses de la coupe ronde *yi* de la collection Stoclet (*Cat.* nº 395; reprod. pl. VIII, *Exposition de Berlin*). Sur les deux

vases de la collection Michon (*Cat.* n° 282; cf. S. Umehara, *Shina kodô seikwa*, pl. cxxxii), nous voyons des anses à têtes de monstres cornus tenant quelque-chose dans leurs gueules ouvertes, ce qui constitue la partie inférieure de l'anse.

Sur l'aiguière de la collection de Mrs. W. Sedgwick (*Cat.* n° 392) l'anse représente la tête et les bois d'un élan, motif qui se rencontre sur beaucoup d'autres vases. Souvent le souci du décor pousse les artistes chinois à orner les cornes de ces animaux de dragons schématisés, comme on peut le voir sur le vase *yi* de la collection de Mrs. William H. Moore (Cf. S. Umehara, *Shina kodô seikwa*, t. II, pl. cv). Les anses de la coupe profonde *yi* de la collection Loo (*Cat.* n° 170) sont faites en forme de deux oiseaux, probablement des faisans huppés, comme nous l'avons déjà dit. Mais les deux anses les plus intéressantes sont celles du bassin *p'an* du Musée du Louvre (*Cat.* n° 309, illustr. 25). A l'intérieur du bassin est gravée une inscription qui, d'après M. H. Maspero, doit se lire : *Che Tsong tso pao p'an*, « Le scribe Tsong a fait ce bassin précieux ». Sur les deux côtés sont placés des dragons en ronde bosse formant les anses. Un des dragons a des cornes pointues, celles de l'autre ont le bout coupé; cette différence a attiré notre attention. Il est inutile de reprendre ici toute la question du dragon, auquel M. de Visser a consacré en 1913 une étude sérieuse, *The Dragon in China and Japan*, et, six ans après, Eliott Smith un autre, *Evolution of the Dragon*. Il y a quelques années, un savant japonais, M. Y. Izushi, dans un travail intitulé *Ryû no yurai ni tsuite*, (Tôyôgakuhô, 1928, t. XVII, 2, p. 140) essayait de démontrer que les mythes concernant le serpent et le dragon n'ont pas la même origine, car la qualité principale du dragon, c'est le pouvoir de monter au ciel et de résider dans les nuages : selon lui, l'origine du dragon serait étroitement liée à la trombe qui donne l'idée de la liaison de la terre et du ciel; c'est sur cette idée fondamentale que seraient venues se greffer toutes les autres pour créer le type compliqué du dragon chinois. Tout récemment, un autre savant japonais, M. K. Shiratori, dans un article sur « Les formes du Dragon chinois *Long* » (*Ryû no keitai ni tsuite no kôsatsu*, Tôyôgakuhô, 1934, XXI, n° 2, p. 105) a ressemblé les anciens textes chinois et les ouvrages des savants de la dynastie Han, en faisant ressortir que l'idée du dragon était intimement liée à celle de la pluie et des nuages noirs; il donne les noms de différents dragons d'après le dictionnaire *Kouang ya* de l'époque Wei (386-534) la première moitié du IIIe siècle : celui qui est couvert d'écailles s'appelle *kiao-long*, celui qui est pourvu d'ailes, *ying-long*, celui qui a des cornes, *k'ieou-long*, celui qui est dépourvu de cornes, *tch'e-long*. Celui de ces textes qui nous intéresse le plus est tiré du *Tch'eng yi ki* de Tchang Kiun-fang (préface de 1003) : un peintre, assez connu pour ses peintures de dragons, reçoit un jour la visite d'un couple, et apprend de leur bouche qu' « il existe des dragons mâles et des dragons femelles et leur » forme n'est pas la même : le mâle a des cornes proéminentes, des yeux » profonds (et sévères), un grand nez, une crinière pointue, des écailles » abondantes, le devant du corps important et qui va diminuant vers la » queue; (il vomit) abondamment des flammes rouges; la femelle a des cornes

» à bout coupé, le nez aplati, la crinière doite, les yeux ronds, les écailles rares » et une queue puissante placée sous le ventre. Lorsque le peintre demande » comment le couple sait tout cela : « C'est parceque nous sommes des dragons », » répondent-ils, et se transformant en un couple de phénix, ils s'envolent ». (Dans une note, M. K. Shiratori donne une variante selon laquelle « les personnes répondirent : « C'est que nous sommes des dragons; veuillez nous regarder ». Alors ils se transformèrent en un couple de dragons et s'envolèrent »; ce qui paraît plus naturel). Le texte est de l'époque Song, mais il doit transmettre une vieille tradition qui attribuait au dragon mâle des cornes pointues et au dragon femelle des cornes aux bouts sciés. Les deux anses du bassin du Louvre nous indiquent qu'à l'époque Tcheou cette distinction existait déjà.



Une autre question relative aux motifs du décor est celle du *t'ao-t'ie;* elle sera difficile à résoudre à cause de la tendance des artistes chinois à combiner plusieurs éléments hétérogènes en un seul sujet. Sur les divers bronzes exposés à l'Orangerie, nous avons pu remarquer que le *t'ao-t'ie* a des yeux tantôt ronds et tantôt ovales, se rapprochant de la forme d'un grain de café. Nous supposons que cette dernière forme pourrait avoir son origine dans le tête de bélier. Ainsi sur le vase tripode de la collection Michel Calmann (*Cat.* nº 19, illustr. 2), les pieds forment trois masques de bélier avec des yeux allongés, des sourcils et des cornes. Or, quand un *t'ao-t'ie* a des yeux « en grain de café », il a ordinairement des sourcils et des cornes enroulées. C'est ainsi que nous le voyons sur le couvercle de l'aiguière de la collection Loo (*Cat.* nº 168) et sur le *kou* du Musée Cernuschi (*Cat.* nº 284; reprod. *R.A.A.*, VIII, 3, Pl. LXIV). Le vase *tsouen* de la collection de Mme E. Rosenheim est décoré sur chaque face d'un masque de *t'ao-t'ie* pourvu de cornes, de sourcils et d'yeux ovales. La panse du petit vase *tche* de la collection Wannieck (*Cat.* nº 477) est décorée de deux masques de *t'ao-t'ie* avec des sourcils tombants, des cornes stylisées, des yeux « en grain de café » (Pl. LXIX *c*). Même lorsque dans l'élan de son imagination décorative l'artiste modifie les cornes pour en faire une deuxième paire d'oreilles, il conserve les sourcils et donne aux yeux la forme ovale. Sur un ornement de char (coll. Sauphar, *Cat.* nº 387), deux *t'ao-t'ie* sont représentés avec des cornes et des sourcils et tous deux ont les yeux ovales (Pl. LXVII *b*).

Le double masque qui forme l'extrémité d'un cylindre creux (Pl. LXVI *b*) et qui décorait probablement le bout d'une hampe d'étendard (coll. Loo, *Cat.* nº 242) présente cet intérêt qu'un côté est une tête de bélier à cornes enroulées (les sourcils sont indiqués par des lignes gravées au-dessus des yeux ovales), l'autre représente une tête d'animal surmontée de cornes à bout tronqué comme celles d'une giraffe, et ayant des yeux de forme ronde. Il serait trop long d'énumérer tous les exemples que nous avons rencontrés; notons seulement qu'on trouve des masques de *t'ao-t'ie* dont le type se rapproche d'une tête de ruminant : sur une pointe de lance de la collection Loo (*Cat.* nº 25) la tête

de l'animal cornu n'a pas de sourcils, mais les yeux ont une forme ovale; il en est de même sur le *yi* de la collection Wannieck (*Cat.* nº 471). Sur la cloche de la collection Loo (*Cat.* nº 178; reprod. *Bronzes antiques,...* pl. VII) figure un *t'ao-t'ie* aux yeux ronds, à propos duquel M. Tchou Tö-yi dit que c'est P'ou Lao, neuvième fils du dragon (*op. cit.*, p. 18). On peut trouver, il est vrai, des masques cornus ayant des yeux ronds, mais dans ce cas le rond est entouré de lignes qui indiquent la forme ovale de la fente des paupières. Tous ces masques différents sont désignés jusqu'à présent par le nom de *t'ao-t'ie;* il nous semble qu'une étude plus serrée nous permettrait de les classer d'après des types qui indiqueraient l'origine plus ou moins probable de l'animal stylisé. Bien entendu, le masque humain formerait une classe à part.

Nous avons un masque humain entre deux *t'ao-t'ie* dans la plaque d'ornement d'époque Tcheou appartenant à Mme E. Rosenheim (*Cat.* nº 381; reprod. Exp. de Berlin, 1929, nº 65); on notera que le type du visage paraît être bien plutôt polynésien que chinois. Un cylindre creux, qui devait servir, croyons-nous, à orner l'extrémité d'une hampe d'étendard, est orné de quatre têtes (coll. C. T. Loo, *Cat.* nº 242): sur une face sont superposées une tête de dragon et une tête de taureau, sur l'autre, adossées à celles-ci, une tête d'homme et une tête de dragon; il est fort probable que la tête humaine est celle d'un vaincu qu'on a placée au sommet du drapeau; elle aussi présente un type ethnique qu'il serait difficile de reconnaître comme purement chinois.

Dans les figures en ronde-bosse, l'exposition nous montrait sur les deux clavettes de la collection David-Weill (*Cat.* nº 93) des personnages qui accusent le même type non-chinois (Pl. LXX*a*). Nous savons que la nudité répugnait fort aux Chinois et qu'en dehors des sorciers et des sorcières qui exécutaient sans vêtements des danses sacrées, personne ne se montrait nu. Le personnage représenté sur les clavettes est nu; les cheveux sont projetés en avant; les seins sont indiqués par deux cercles en creux; les jambes sont pliées. Il serre entre ses genoux une tête d'animal stylisée, dont il tient les oreilles dans ses mains. Il est intéressant de noter que dans la collection Buckingham exposée à l'Art Institute de Chicago existe un bassin dont les pieds sont des statuettes du même type, représentant des hommes et des femmes nus (S. Umehara, *Shina kodô seikwa,* t. II, pl. CLIV).

Des statuettes des époques Tcheou, Ts'in et Han nous montrent les différentes manières de s'asseoir. M. H. Maspero nous dit à propos de l'époque Han (*La vie privée en Chine à l'époque des Han*, R. A. A., VII, 4, p. 158) : « Ni » chaises ni tables naturellement nulle part : ces meubles sont encore inconnus. » Les deux types de chaise chinoise ancienne, fauteuil à quatre pieds et tabourets » à pieds croisés, viendront d'Occident seulement vers le IIIe siècle de notre » ère, et d'ailleurs les Chinois seront lents à adopter l'usage de ces « couches » de barbares » comme ils les appelleront longtemps, bien qu'ils semblent en » avoir eu parfois chez eux par curiosité ». Plus loin (p. 193) M. H. Maspero parle de la façon de s'asseoir des Chinois en position accroupie et convenable;

s'asseoir avec les jambes allongées est considéré comme grossier. Sur un couvercle de vase de la collection Loo (*Cat.* nº 165) un personnage en ronde-bosse est assis, jambes repliées, mais les deux pieds sont tournés en dehors. (Pl. LXX*b, c*) Cette manière de s'asseoir est regardée au Japon comme familière. L'aspect du personnage, sa coiffure, la position de ses bras et des mains qui touchent la terre donnent l'impression qu'il s'agit d'un esclave ou d'un personnage de rang inférieur. Une autre statuette en bronze (coll. Wannieck, *Cat.* nº 479) qui tient deux objets ronds, est accroupi de la manière correcte, les pieds tournés à l'intérieur et les orteils se touchant (Pl. LXX *d, e*). Un couvercle curieux de l'époque Ts'in, appartenant à M. C. T. Loo (*Cat.* nº 185) est orné de quatre personnages accroupis (Pl. LXX *f*), les jambes passent sous l'anneau et s'allongent sur la base. Une statuette de l'époque Han de la même collection (*Cat.* nº 269) représente la manière cérémonielle de s'accroupir, avec un coussin posé sous les tibias (Pl. LXX, *g, h*) : le personnage est assis sur ses talons, les doigts des pieds posés sur le sol ; cette attitude s'est conservée au Japon où par exemple dans les danses de *Nô* les personnages s'accroupissent de la même manière. Nous voyons cette même pose cérémonieuse (Pl. LXX, *i*) à la figurine en bronze de la collection David-Weill (*Cat.* nº 118) qui est probablement d'époque Tcheou ou Ts'in (cf. O. Sirén, *H. A. A. C.*, tome III, *la Sculpture*, Paris, 1930, pl. III, *a* et p. 3).

A l'époque Tcheou, la figure humaine, quoique représentée à l'occasion en ronde-bosse, ne servait pas encore de thème ornemental ; c'est en arrivant à l'époque Ts'in que nous voyons sur les vases et les miroirs des scènes de chasse d'un caractère pittoresque, avec des personnages d'un aspect fort peu chinois. Le vase de la collection Loo (*Cat.* nº 184) est divisé en huit registres : le premier à partir du sommet est orné de faisans dévorant des serpents (Pl. LXXI); le suivant est décoré d'une sorte de volutes ; sur le troisième, le chasseur achève d'un coup de glaive un félin blessé par une lance; sous l'animal on aperçoit par terre le bouclier du chasseur. (fig. 24). Dans le quatrième registre, deux chasseurs attaquent un cerf blessé par une lance; le cinquième est orné d'un décor de volutes; sur le sixième on chasse un ruminant à longues cornes : la bête est percée par une lance et tombe sur ses genoux; devant elle un chasseur brandit son glaive, tandis qu'un autre placé derrière l'animal s'apprête à lui décocher une flèche (fig. 25); les deux chasseurs ont jeté leur bouclier sur le sol. Au dessus de la tête de l'animal vole un oiseau. Le septième registre figure probablement des danses magiques : des personnages coiffés de masques d'oiseaux et d'animaux exécutent des danses animalières. Sur le dernier registre, entre deux oiseaux dévorant un serpent, on voit de face un personnage cornu, tenant



Fig. 24



Fig. 25

des sortes d'ailes, et ayant à la ceinture une espèce de queue d'oiseau : c'est probablement un sorcier exécutant une danse magique. On notera que les trois animaux différents ont la fourrure exprimée par le même dessin : mais l'artiste se montre bon observateur des mouvements, et les bois du cerf, la forme de ses jambes et de sa courte queue sont rendus avec beaucoup de finesse, de même que les cornes, la queue, et les jambes du ruminant du sixième registre. Les chasseurs présentent un type non chinois : ils semblent arborer des coiffures de plumes, ils sont devêtus et ne portent qu'un cache-sexe. Le visage est représenté de profil avec un œil ovale tracé de face; le torse est dessiné de face, avec des pointes pour indiquer le bout des seins.



Fig. 26

La forme de l'arc nous paraît polynésienne, de même que celle du bouclier. Au premier abord il est difficile de reconnaître le bouclier que nous voyons aussi sur les fragments d'un bronze de la collection David-Weill (*Cat.* n° 37; reprod. *R.A.A.*, VIII, 3, Pl. LVI); il est plus reconnaissable sur le miroir de la collection G. L. Winthrop de New York (S. Umehara, *Shina kodô seikwa*, IV, pl. xlvii; notre figure 26) où l'on voit un chasseur attaquant un félin. De sa main droite il tient son glaive, il se protège d'un bouclier porté sur le bras gauche; ce bouclier a la même forme que celui que représente le vase de M. C. T. Loo.

Des personnages d'un aspect complètement différent et qui par leurs amples vêtements, rappellent ceux des dessins gravés de l'époque Han, sont représentés sur un miroir Ts'in de la collection Loo (*Cat.* n° 202, reprod. *R.A.A.*, VIII, 3, Pl. LVII). On y trouve quatre fois répétée une composition de huit personnages qui doivent être des Immortels. L'un d'eux est debout, les mains cachées dans les manches; à côté de lui sont assis deux autres, l'un jouant du *k'in* (sorte de harpe) et l'autre les bras élevés à la hauteur du visage, battant la mesure. Plus bas, entre des montagnes stylisées, le quatrième Immortel chevauche un tigre. Deux autres sont debout en conversation; viennent ensuite des montagnes et des arbres stylisés : un Immortel debout caresse le museau d'un tigre et un autre, assis sur un rocher, met sa main sur la gueule du tigre qui saute vers lui. Le même motif (Pl. LXVII *d*) de l'Immortel dans les montagnes, caressant le tigre, se voit sur un essieu plus tardif (de l'époque Han) appartenant à la collection Ch. Vignier (*Cat.* n° 466).

Lorsque nous arrivons à l'époque Han, nous constatons que la figure humaine commence à jouer un grand rôle dans les arts plastiques. Les artistes représentent les seigneurs, leur cour, les chasses, les cérémonies, en un mot toute la vie de l'aristocratie.

Nous nous en tiendrons à ces quelques notes pour ce qui concerne les bronzes les plus anciens. Il serait intéressant d'aborder l'étude des armes,



b



i



c



d



a



e



g



f



h

a. Clavette *(Coll. David Weill).* — b, c. Statuette sur un couvercle. *(Coll. C. T. Loo).* — d, e. Statuette. *(Coll. Wannieck).*



Vase orné en huit registres. *(Coll. C. T. Loo).*

dont M. C. T. Loo avait exposé une riche collection, et celle du décor des miroirs qui soulève tant de problèmes et mériterait un examen très détaillé; la place nous manque et nous remettons cela à un autre fascicule.

Une exposition comme celle de l'Orangerie, en réunissant tant de bronzes anciens de la plus belle qualité, suscite des réflexions et pose des problèmes sans les résoudre. Mais elle fait du moins sentir l'importance de ces problèmes et indique la voie que devront suivre les études sur l'art des bronzes.

Serge Elisséeff.

De l'origine commune des linteaux de l'Inde Pallava et des linteaux khmers préangkoriens

M. Jouveau-Dubreuil a bien voulu nous communiquer une photographie de Nāgārjunikoṇḍa représentant une pierre sculptée en bas-relief (PL. LXXII *a*) (1). Le sujet de cette sculpture est le suivant : un gros rouleau cylindrique et ondulé est avalé de part et d'autre par des makaras convergents que chevauchent de petits personnages. Chaque onde est soutenue par un gnome difforme ; chaque affaissement est rempli par un médaillon contenant un Bouddha assis entre deux orants. Le rouleau a quatre ondulations, donc trois flexions occupées chacune par un médaillon.

M. Jouveau-Dubreuil rapproche cette ordonnance de celle des linteaux Pallava de Dalavānūr (Jouveau-Dubreuil, *Les antiquités de l'époque pallava*, PL. XVI, A.) et du Draupadīratha de Māvalipuram (PL. LXXII *b*). Ces linteaux, purement décoratifs, se composent d'un arc à deux ondulations avalé par des makaras convergents chevauchés, comme à Nāgārjunikoṇḍa, par de petits personnages. M. Jouveau-Dubreuil constate que les gnomes qui soutenaient le rouleau ont ici disparu, mais il propose de reconnaître la survivance des médaillons bouddhiques dans le cercle qui constitue le motif central de la composition au Draupadīratha et dans le personnage assis à l'indienne de Dalavānūr. Certains linteaux du Cambodge comportant des éléments analogues (PL. LXXII *d*, *e*), il importerait, écrit M. Jouveau-Dubreuil, d'étudier les correspondances dans l'art khmer de ces données indiennes.

Nous avons aussitôt commencé des recherches dans ce sens, et les lignes qui vont suivre résument les conclusions autorisées par ce premier travail.

Deux questions se posent :

I. — Comment le bas-relief de Nāgārjunikoṇḍa a-t-il évolué en linteau pallava ?

II. — Dans quelle mesure les linteaux khmers procèdent-ils de Nāgārjunikoṇḍa et s'apparentent-ils aux linteaux pallava ?

---

(1) Ce n'est pas l'épreuve communiquée par M. JOUVEAU-DUBREUIL qui est ici reproduite, mais une photographie que le Dr. VOGEL a bien voulu nous envoyer; provenant du même site et représentant un sujet analogue, elle comporte quelques détails supplémentaires qui nous paraissent intéressants.



a



b



c



d



e

a. Nâgârjunikonda. *(Cl. Arch. Survey of India)*.
b. Mâvalipuram, Draupadi-râtha. — *c*. Dalavânûr. *(Clichés Jouveau-Dubreuil)*.



a



b



c



∂

a. Mathurâ : *toraṇa* sculpté sur un bas-relief. — *b*. Ellorâ, Indra Sabha. — *c*. Nâgârjunikonda (d'après A. K. Coomaraswamy, *Yakshas*).
∂. Lomas Rishi, entrée de la grotte. *(Cliché Arch. Survey of India)*.

I. — Comparons le bas-relief de Nāgārjunikoṇḍa et les premiers linteaux pallava. L'un et les autres sont formés d'un élément ondulé avalé par des makaras, mais, nous l'avons dit plus haut, le nombre des ondes est passé de quatre à deux.

Trois autres différences apparaissent encore :

a) *L'élément avalé n'est plus un rouleau cylindrique mais une traverse plate.*

b) *Le motif central repose sur des têtes de makaras divergentes.*

c) *Le motif central, sauf à Dalavānūr* (Pl. LXXII *c*), *ne représsnte plus un personnage assis.*

En examinant en détail ces trois points, n'oublions pas que les monuments de pierre qu'il nous est donné d'observer ne sont qu'un reflet d'une architecture légère aujourd'hui disparue. Le bois, facile à travailler, se prêtait fort bien aux recherches et aux innovations des décorateurs qui les copiaient naïvement en matériaux durables dans quelques monuments particulièrement importants. C'est pourquoi beaucoup de chaînons nous manquent lorsque nous étudions l'évolution des thèmes ornementaux. Ainsi, les traverses des toraṇas et les linteaux décoratifs que nous connaissons, n'étaient généralement que la traduction d'arcs en bois auxquels, souvent, on accrochait des guirlandes de feuillage.

a) *Transformation du rouleau en traverse plate :*

Le rouleau cylindrique de Nāgārjunikoṇḍa n'était lui-même qu'un deuxième état de l'élément avalé ou craché par des makaras. Sur les traverses et les rampes de balustrades à Bhārhut (Bachhofer, *Early Indian Sculpture*, pl. 17), sur les traverses de toraṇa de Mathurā (Pl. LXXIII *a*), les makaras avalent une tige végétale, souple liane ponctuée de motifs floraux. Dans l'école gréco-bouddhique (Bachhofer, *loc. cit.*, Pl. 149, *a*) et dans l'école de Mathurā (*Ibid.*, Pl. 105) cette liane devient souvent une lourde guirlande, semblable, observe M. Jouveau-Dubreuil, à celles qui ornent les stūpas des bas-reliefs de Sāñcī (*Ibid.*, Pl. 51 et 55); à ce thème, les artistes gréco-bouddhiques auraient seulement ajouté les personnages. Enfin la guirlande devient un gros rouleau cylindrique à Nāgārjunikoṇḍa et Amarāvatī (*Ibid.*, Pl. 112).

Nous avons rapproché ailleurs (*Indian Art and Letters*, VII, 2, Pl. xxxiv), le linteau du Draupadī*ratha* de Māvalipuram (Pl. LXXII *b*) et l'arc à makaras qui domine un Bouddha de la grotte XIX à Ajantā (ve-vie siècle). L'arc d'Ajantā, encore légèrement renflé, nous donne une idée des étapes qui ont conduit le rouleau cylindrique à devenir la traverse aplatie des linteaux pallava. L'aplatissement du rouleau s'explique par une imitation des traverses de toraṇa (Pl. LXXIII *a*) et peut-être aussi par l'influence de l'orfèvrerie; il est curieux en effet de remarquer que l'agencement des colliers de bodhisattvas dans l'école de Mathurā (Dr. J. P. Vogel, *La sculpture de Mathurā*, Ars Asiatica XV, Pl. xxxiii, *a* et xxxiv, *a*) préfigure exactement l'agencement des linteaux pallava, les poissons ciselés au niveau des épaules et de la poitrine représentant les makaras convergents et divergents sculptés aux extrémités et au centre des linteaux. Dans le décor pallava l'élément avalé par les deux makaras n'est plus un décor sculpté sur une pièce d'architecture; c'est le linteau lui-même que semblent dévorer les deux animaux.

Une transformation analogue du rouleau en arc est observable sur deux colonnes de la collection de M. Loo, dont l'une remonte au IIe ou IIIe siècle, l'autre à la fin du VIe ou au début du VIIe siècle (Pl. LXXIV et LXXV).

Dans les temples de l'Inde occidentale, au contraire, la forme cylindrique se maintient parfois: dans une caverne d'Ellorā, dite Indrasabhā (Pl. LXXIII *b*), un groupe de personnages est surmonté d'un rouleau à deux ondes au rythme identique à celui de l'arc plat des premiers linteaux pallava.

b) *Têtes de makaras divergentes sous le motif central :*

Les makaras divergents que nous trouvons au centre des linteaux pallava ne constituent pas une nouveauté. Ce thème, sous la forme extrêmement simplifiée d'un petit rouleau terminé par deux crochets, supportait déjà les médaillons de Nāgārjunikoṇḍa (Pl. LXXII *a*); pour méconnaissable qu'il paraisse ici, il s'agit bien, nous allons le prouver, du même motif.

L'origine des têtes de makaras divergentes remonte au moins à Mathurā; on les trouve déjà sur une tablette d'hommage (Dr. J. P. Vogel, *La sculpture de Mathurā, loc. cit.*, Pl. LIV, *b*) et, traitées en têtes de poissons, sur les plaques de colliers de certains Bodhisattvas (*Ibid.*, Pl. XXXIV, *a*). Elles sont fréquentes à Nāgārjunikoṇḍa où elles existent à la fois sous un aspect naturaliste (Coomaraswamy, *Yakṣas*, part II, Pl. IV, 1) et sous l'aspect simplifié de notre Pl. LXXII *a*; un traitement à demi stylisé (K. R. Subramanian, *Buddhist Remains in Āndhra*, Pl. en regard de la page 21) constitue un lien entre ces deux formes. L'aspect naturaliste et l'aspect simplifié poursuivent parallèlement leurs carrières, et nous les retrouvons, synchroniques, dans la décoration d'une des colonnes pallava de M. Loo sous les médaillons et dans la frise supérieure (Pl. LXXV *b*).

Ainsi, le thème pallava du médaillon reposant sur des têtes de makaras divergentes, existait déjà dans l'école de Nāgārjunikoṇḍa.

c) *Le motif central :*

Le motif central des linteaux à deux courbes de l'époque pallava diffère d'un linteau à l'autre. M. Jouveau-Dubreuil, nous l'avons vu, pense y reconnaître une survivance des médaillons ronds de Nāgārjunikoṇḍa. Cette interprétation semble certaine pour Dalavānūr (Pl. LXXII *c*) où la place médiane est occupée par un personnage assis à l'indienne.

Ailleurs, le motif central parait être une survivance non des médaillons de Nāgārjunikoṇḍa, mais des motifs qui les surmontent. Ainsi, au centre du linteau de Sīyamangalam, est sculpté un reliquaire (Fig. 2). Quelle peut en être l'origine? Trois siècles avant notre ère, au-dessus de l'entrée de Lomas Rishi (Pl. LXXIII *d*), deux crocodiles, que le Dr. Vogel considère comme les ancêtres de tous les makaras (*Le makara dans la sculpture de l'Inde*, R. A. A., 1930, p. 138), constituent les extrémités d'une composition dont les trois accents principaux sont indiqués par des stūpas. A Mathurā, dans une composition analogue, un registre rythmé par trois Bouddhas assis, est immédiatement surmonté d'un registre où trois stūpas jouent le même rôle (Dr. Vogel, *op. cit.*, Pl. LVI). A Nāgārjunikoṇḍa (Pl. LXXII *a*) les symboles bouddhiques, reliquaires ou roues de la Loi, sont posés directement sur les médaillons à Bouddhas. Nous trouvons

Fragments de colonnette, style d'Amarâvatî. (*Coll. C. T. Loo*).

un agencement analogue à Kaṇheri (partie semblant dater de la fin du ve ou du vi^e siècle), où un arc avalé par des makaras comporte à son sommet un reliquaire relativement important au-dessus d'une minuscule figurine de

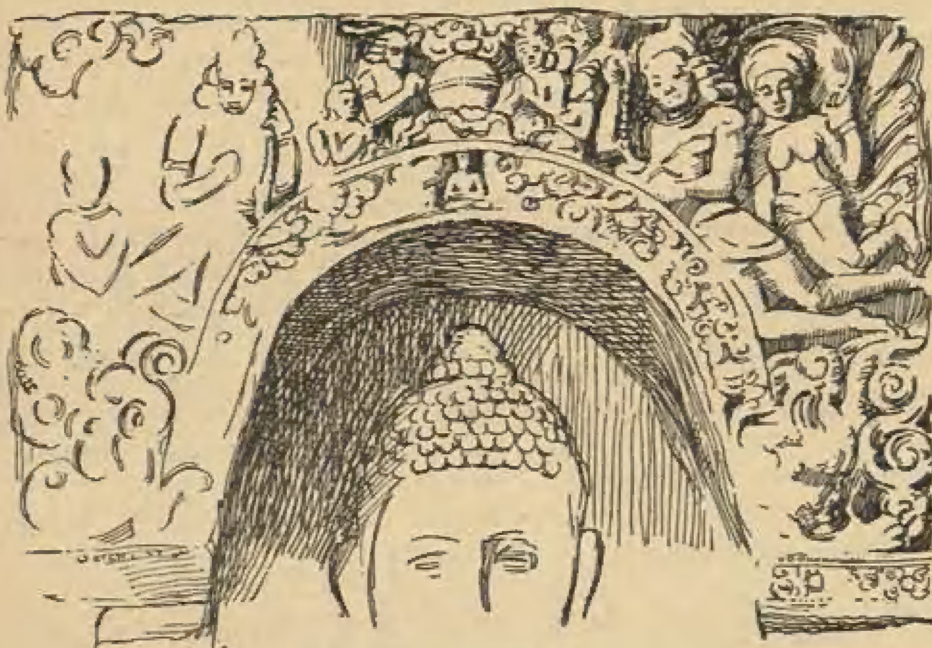


Fig. 1. — Détail d'un arc sculpté a Kaṇheri.

Bouddha assis (Fig. 1). A Sīyamangalam (Fig. 2), celle-ci disparaît et il ne reste plus que le reliquaire au centre du linteau. Parfois, comme à la caverne d'Ellorā dite Indrasabhā (Pl. LXXIII *b*), les décorateurs sculptent à cette place un cakra que nous trouvons également à Nāgārjunikoṇḍa.



Fig. 2. — Sīyamangalam, linteau d'après Jouveau-Dubreuil, *Archéologie du Sud de l'Inde.*

Au Draupadīratha (Pl. LXXII, *b*) et à la grotte de la Trimūrti de Māvalipuram, c'est encore une sorte de cakra qui occupe le centre des linteaux; mais en observant attentivement ce motif, nous constatons cette fois qu'il représente une tête de monstre *(kīrtimukha)* crachant des guirlandes. Cette innovation est fort importante, car elle se rattache à un thème décoratif très répandu. La présence à cette place d'une tête léonine s'explique fort bien si l'on songe que les

médaillons de certaines guirlandes ou rouleaux sculptés sur un bas-relief d'Amarâvatī (Bachhofer, *Early Indian Sculpture*, II, Pl. 110) sont surmontés, non pas d'un symbole bouddhique, mais d'un lion dressé à mi-corps. Cependant, la tête de lion a pris à Māvalipuram un aspect fantastique (yeux saillants, sourcils cornus, mâchoires démesurées) et s'apparente ainsi aux faces de monstres d'origine extérieure qui, inconnues, semble-t-il, de la sculpture indienne des premiers siècles, apparaissent à l'époque Gupta et foisonnent brusquement, vers les VIe et VIIe siècles, dans la décoration d'Ajantā et d'Ellorā (1). Traitée en motif central dans les linteaux du Draupadīratha et de la grotte de la Trimūrti, la face de monstre se trouve reposer sur les têtes de makaras divergentes. Nous sommes donc vraisemblablement en présence d'une des premières versions de cette association, fréquente par la suite dans toute l'Inde du Sud et qui, répandue surtout à Java sous le nom de *Kāla-makara-toraṇa*, atteindra au IXe siècle les linteaux khmers (v. p. 253).

Ainsi, sommes-nous conduits à conclure que, le lion devenu monstre excepté, tous les éléments des linteaux pallava à deux courbes (arc ondulé, makaras convergents et divergents, cakra ou reliquaire du motif central) ont leur origine dans le plus ancien art de l'Inde.

Il nous reste à chercher sur quel point de cette évolution viennent se greffer les linteaux khmers préangkoriens.

II. — Il semble que, parmi les linteaux khmers préangkoriens, les premiers en date soient généralement composés d'un arc avalé par des makaras; cet arc forme tantôt quatre ondulations rythmées par des médaillons (Pl. LXXII *d*), tantôt deux ondulations séparées par un motif central (Pl. LXXII *e*).

Nous allons observer successivement ces deux formes.

---

(1) Nous avons écrit déjà (J. A. juillet-septembre, 1933, p. 191), que la tête de monstre (tête de *Kāla*, tête de Rāhu, *kīrtimukha*) nous paraissait avoir une origine extra-indienne. Ceci pour la raison suivante : si cette tête n'apparaît dans l'art de l'Inde qu'au VIe siècle, elle existait ailleurs plusieurs siècles auparavant. Le problème consisterait à déterminer si elle provient de l'Orient hellénistique ou de la Chine.

L'hypothèse hellénistique est étayée par les curieuses figures de Gorgone reproduites par A. von Le Coq (*Bilderatlas*, p. 94) et surtout par un *kīrtimukha* en métal trouvé à Taxila et remontant au premier siècle de notre ère (*Arch. Survey of India*, A. R. 1919-20, pl. X, fig. 31; Coomaraswamy, *Yakṣas*, pp. 48 et 49). Le *kīrtimukha* aurait ainsi atteint l'Inde par le nord-ouest et se serait au Ve siècle insinué dans la décoration pour y devenir de plus en plus fréquent et peut-être gagner Java; mais ce dernier point est moins sûr.

En faveur de l'hypothèse chinoise on peut invoquer tous les *t'ao t'ie* Tcheou et leurs dérivés Han et T'ang avec leur seule mâchoire supérieure, leurs sourcils cornus, leurs deux pattes de côté. Les *t'ao t'ie* sculptés sur les piliers funéraires Han du Sseu-tch'ouan (Segalen, Voisins, Lartigue, *Mission archéologique en Chine*, I, pl. XVI, XVIII, XXVII, etc...) ajoutent à ces caractéristiques la position dominante qu'ils occuperont de la même façon à Java en haut des toraṇa, des niches, des fenêtres.

Ainsi, l'hypothèse hellénistique et l'hypothèse chinoise se juxtaposeraient. Issues peut-être d'une source commune, la tête de gorgone hellénistique et la tête du *t'ao t'ie* chinois sembleraient s'être rencontrées aux VIIe et VIIIe siècles dans l'Asie méridionale (Inde du Sud ou Insulinde) pour se fondre à nouveau en un motif unique dont les différents exemplaires participent à des degrés divers du type lion et du type *t'ao t'ie*.

a) *Linteau préangkorien à quatre ondulations :*

Ces linteaux observent le même rythme que le bas-relief de Nāgārjunikoṇḍa (Pl. LXXII *a*) et que la traverse médiane du toraṇa représenté à Mathurā (Pl. LXXIII *a*) qui ne sont, nous l'avons vu, que les reflets d'une architecture périssable. Ce sont ces prototypes disparus qui, très vraisemblablement, ont inspiré les premiers sculpteurs khmers. En effet, les linteaux préangkoriens sont visiblement la traduction en grès d'arcs décoratifs en bois. Ces influences indiennes étaient-elles contemporaines de Nāgārjunikoṇḍa, comme le nombre des ondulations et des médaillons pourrait le laisser supposer? Nous ne le pensons pas. En effet, les queues des makaras préangkoriens sont généralement traitées en chutes de rinceaux caractéristiques de l'art indien du VIe siècle (par exemple à Kaṇheri, Figure. 2), alors qu'à Nāgārjunikoṇḍa et à Amarāvatī ces animaux ont des queues de poisson. On peut donc supposer que, même si dès les premiers siècles de notre ère, comme la ressemblance de la pierre de Nāgārjunikoṇḍa et de certains linteaux préangkoriens semble l'indiquer, des influences indiennes ont commencé d'atteindre l'Indochine, cette action s'exerçait avec une force particulière aux abords du VIe siècle. Nous verrons tout à l'heure que cette continuité des relations entre les deux péninsules est confirmée par l'épigraphie.

b) *Linteaux préangkoriens à deux ondulations :*

Ceux-ci pourraient, semble-t-il au premier abord, être influencés directement par les linteaux pallava dont ils observent le rythme. Pourtant nous croyons cette hypothèse peu plausible.

En effet, si l'art pallava avait inspiré les sculpteurs khmers, ceux-ci auraient certainement adopté l'importante innovation du motif tête de monstre et têtes de makaras associées. Or la tête de monstre et les makaras divergents se rencontrent rarement dans l'art khmer préangkorien et *n'y font jamais partie de la même composition.* La combinaison de ces deux motifs semble, nous l'avons vu (p. 246), n'être apparue dans l'Inde qu'au VIIe siècle. Aussi avons-nous de fortes raisons de croire que les artistes préangkoriens n'ont pas connu de modèles pallava.

A vrai dire, il est difficile de déterminer si la réduction de quatre à deux des courbes du linteau khmer est dûe à l'intervention de prototypes indiens à deux courbes exécutés en matière périssable antérieurement à l'époque pallava, ou s'il ne s'agit pas plutôt d'une simplification naturelle évoluée sur place. Nous penchons vers cette seconde hypothèse, car l'évolution du linteau indien pallava et celle du linteau khmer se poursuivent, parallèles mais indépendantes, au cours du VIIe siècle. L'un et l'autre passent de la double ondulation à l'arc unique, sans pour cela qu'aucun thème décoratif spécifiquement pallava atteigne le linteau préangkorien. Dans l'art pallava, les linteaux décoratifs, *tiruvatchi*, qui surmontent les portes ou les niches à personnages, ont deux ondulations à Dalavānūr, à Sīyamangalam, au Draupadīratha, à la grotte de la Trimūrtī que M. Jouveau-Dubreuil attribue au VIIe siècle, tandis qu'ils s'élancent sans flexion d'un makara à l'autre au Kailāsanātha de Kāñcīpuram et à Paṇamalai, que ce même auteur date du VIIIe siècle (Jouveau-Dubreuil, *Les antiquités de*

l'époque pallava, I, p. 74 et 75). L'arc unique des linteaux préangkoriens est traité de toute autre manière et se changera bientôt en une branche de feuillage particulière à l'art khmer (Pl. LXXVI, 3 et 4.). Le traitement de l'arc non ondulé est si différent dans l'art pallava et dans l'art préangkorien, qu'une influence directe de l'un à l'autre n'est pas admissible. Cette fois, c'est de toute évidence en vertu d'une loi d'évolution naturelle que les courbes des arcs passent de deux à une dans l'Inde du Sud comme au Cambodge.

Quoi qu'il en soit, l'absence de motifs pallava dans le linteau préangkorien à deux ondulations comme dans celui à quatre ondulations, nous conduit à admettre une source d'inspiration indienne n'atteignant pas le VIIe siècle. D'autres raisons encore postulent en faveur d'une époque de transmission des motifs antérieure à l'art pallava.

Les makaras des linteaux préangkoriens crachent des lions; ce détail est inconnu des linteaux pallava, mais se trouvait couramment à Nāgārjunikoṇḍa (Coomaraswamy, *Yakṣas*, II, Pl. IV, 1) et à Amarāvatī (A. Rea, *South Buddhist Antiquities*, A. S. I., New Imp. Ser., XV, Pl. XLIV et XLXI).

Enfin, l'un des linteaux préangkoriens à deux courbes (Pl. LXXII, *e*) présente un détail iconographique très particulier qui va nous permettre de recouper nos précédentes observations. Son arc est orné de quatre personnages volants en adoration. Deux d'entre eux ont les mains jointes devant la poitrine; les deux autres ont les mains jointes au-dessus de la tête. Or, on sait que dans l'Inde la pose d'adoration se présente sous deux aspects différents. L'une implique les mains jointes au-dessus du front : elle est particulière au premier art de l'Inde. L'autre comporte les deux mains jointes devant la poitrine et se rencontre presque toujours à partir du VIe siècle. A Amarāvatī on trouve les deux attitudes, mais il semble que dans cette école les personnages volants se conforment presque toujours à l'ancienne attitude, tandis qu'à Ajantā ils adoptent la nouvelle. La présence simultanée sur un même linteau khmer de ces poses dissemblables des personnages volants semble donc indiquer encore une fois une époque de transmission des influences intermédiaire entre Amarāvatī et Ajantā.

Ainsi, toutes ces remarques : traitement de la queue des makaras, absence du motif aux têtes de makaras divergentes, lions crachés par les makaras convergents, simultanéité des deux attitudes d'adoration, situent l'action directe de l'Inde sur le premier art khmer entre le IIIe et la fin du VIe siècle.

En plus des deux éléments, arc et makaras convergents, dont nous avons suivi les transformations dans l'Inde, les premiers linteaux préangkoriens en comprennent un troisième, plus fantaisiste : c'est la décoration d'aspect variable qui remplit l'espace vide sous la courbe de l'arc. A cette place nous trouvons le plus souvent des guirlandes pendantes (Pl. LXXII *d*), mais parfois aussi des personnages et parfois encore un décor végétal stylisé. C'est toujours à l'art de l'Inde que les Khmers ont emprunté ces trois modes d'ornementation; deux colonnes indiennes du début de l'époque pallava (coll. Loo, Pl. LXXV) le prouvent clairement.

b. Décor d'une colonnette, début de l'art Pallava.
(*Collection C. T. Loo*).

a. Décor d'une colonnette, début de l'art Pallava.

Un décor végétal stylisé se trouve sous les arcs de la colonne A, et sous les arcs de la colonne B figurent des personnages humains équivalant à ceux de certains linteaux préangkoriens. Quant aux guirlandes pendantes, interprétation en pierre des guirlandes végétales que l'on suspendait aux toraṇas de l'Inde, elles étaient souvent imitées par les artistes; si bien qu'à l'époque Gupta, tout le long de certains arcs en pierre et autour d'un grand nombre de colonnes, des guirlandes ornementales sont sculptées (voir principalement Ajantā, caitya XXVI). Or, des imitations de guirlandes entrent dans la décoration de beaucoup de linteaux et de colonnettes du premier art khmer.

C'est donc encore l'Inde qui a inspiré les Khmers pour décorer selon trois modes différents le registre inférieur de leurs premiers linteaux. Les colonnes de M. Loo sont d'un art plus évolué que la décoration préangkorienne à son début (les colonnettes khmères de cette époque sont beaucoup plus simples), mais ici encore, Indiens pallava et Cambodgiens se sont inspirés de modèles communs.

Certes, l'influence générale exercée par l'art de l'Inde sur le premier art khmer a été signalée depuis longtemps, mais les observations ici exposées nous permettent aujourd'hui d'assurer que les éléments constitutifs des premiers linteaux préangkoriens à makaras sont tous empruntés à l'Inde. L'étude que nous avons entreprise des autres thèmes décoratifs khmers de la même époque semble aussi aboutir à des résultats analogues. Nous venons ici de reconnaître à la fois des influences issues de Nāgārjunikoṇḍa et des influences contemporaines des premières grottes d'Ajantā. L'action de l'Inde paraît donc s'être exercée sur le Cambodge pendant près de quatre siècles.

Les points de départ des influences indiennes ne semblent pas strictement localisés. M. Jouveau-Dubreuil (*Ancient History of Deccan*, p. 85 et suiv.; voir aussi K. R. Subramanian, *Buddhist Remains in Āndhra*, p. 139 et suiv.) a indiqué l'embouchure de la Godāvārī comme point de départ probable des bateaux indiens qui cinglaient vers « la terre de l'or ». Ces navires auraient apporté à l'Indochine l'ère çaka, l'alphabet vengī et, nous croyons pouvoir l'affirmer, des prototypes artistiques précis.

Mais l'Inde du Sud n'a peut-être pas été seule à transmettre des thèmes aux artistes préangkoriens. Ici même nous avons eu l'occasion de citer les traverses de toraṇa de Mathurā, dont, par ailleurs, un bas-relief nous offre le prototype du *pràsàt* khmer avec ses étages décroissants, ses pilastres, sa porte sculptée et même, semble-t-il, son linteau (Dr. J. F. Vogel, *La sculpture de Mathurā*, Ars Asiatica XV, Pl. xxiii, *c*). Tout en reconnaissant l'action de l'Inde du Sud sur l'Indochine, M. Goloubew admet également la possibilité d'influences exercées par l'Inde du Nord (*Indochine*, Ouvrage publié sous la direction de M. Sylvain Lévi, I, p. 210 et p. 213. *Sur quelques images de nāgas à Sambór Prei Kŭk*, J. A., juillet-septembre 1930, p. 138 et 139). Cette opinion se trouve aujourd'hui confirmée par les recherches de M. Majumdar (*La Paléographie des inscriptions du Champa*. B.E.F.E.O. XXXII, p. 127 et suiv.)

qui tend à rattacher les caractères du plus ancien document épigraphique de la péninsule indochinoise, l'inscription de Võ-canh (IIe-IIIe siècle) à l'écriture des inscriptions kuṣāna du Nord de l'Inde. M. Majumdar suppose ensuite que l'origine la plus probable de l'alphabet employé dans l'inscription de Cho' dinh (IVe-Ve siècle, la plus ancienne après Võ-canh) doit être un alphabet de l'Inde centrale, tandis que les inscriptions du VIIIe siècle se rattachent nettement à celles de l'Inde du Sud. N'oublions pas, cependant, qu'il s'agit là d'inscriptions chames, trouvées dans l'actuel Annam et que, si le Cambodge nous avait laissé des témoignages épigraphiques aussi anciens, ils ne trahiraient pas forcément les mêmes origines.

Quoi qu'il en soit, l'examen des thèmes artistiques nous permet de conclure que les linteaux pallava et les linteaux khmers ne procèdent pas les uns des autres, mais sont étroitement apparentés. Bifurquée avant leurs épanouissements respectifs du VIIe siècle, leur ascendance commune est constituée surtout par une architecture légère, aujourd'hui détruite, mais dont les traverses de toraṇas des premiers siècles et le bas-relief de Nāgārjunikoṇḍa nous permettent de nous faire une idée.

Nous remercions vivement M. Jouveau-Dubreuil d'avoir attiré notre attention sur ce point.

GILBERTE DE CORAL RÉMUSAT.

Évolution du linteau khmer

L'évolution du linteau fait partie d'un ensemble d'études que nous poursuivons sur le développement des motifs et des formes dans l'art khmèr. Ces travaux présentent, croyons-nous, le double intérêt d'éclairer d'une part peu à peu l'histoire de l'art khmèr, d'autre part de permettre de dater, par recoupements, les nombreux monuments qui ne portent pas d'inscriptions. Nous voudrions ici résumer certains résultats obtenus avec la collaboration de Mme G. de Coral Rémusat, en attendant de pouvoir les exposer plus complétement et en les appuyant de preuves dans un travail d'ensemble sur la décoration khmère.

Le premier, Lunet de Lajonquière suggéra un classement des linteaux, première approximation, fort utile en son temps, mais actuellement périmée, car la catégorie III réunit des types fort divers et de dates très différentes. M. Parmentier établit l'origine du linteau préangkorien, les caractères de ce linteau et ceux du linteau de transition entre l'art préangkorien et l'art angkorien (*Art Khmèr Primitif*, p. 272 à 296). Nous même, il y a quelques années, avions montré que le linteau sans branche, avec de simples rinceaux, appartenait à la fin de l'art khmèr (*Le Bàyon d'Angkor et l'évolution de l'art khmèr*, p. 122-123). Nous avions également, dans une autre étude, examiné les détails de la transition du linteau préangkorien au linteau angkorien (*Études d'Orientalisme à la mémoire de Raymonde Linossier*, p. 512-514). Un travail d'ensemble restait à réaliser précisant un grand nombre de points du début et de la fin de l'évolution du linteau et en traçant la partie intermédiaire non encore étudiée (IXe-XIIe siècles).

Le linteau khmèr est la transcription sur pierre de l'arc en bois à guirlandes et pendeloques de l'architecture légère. Le point de départ de l'évolution paraît être un linteau (Pl. LXXVI 1) encore proche du prototype qui lui a donné naissance : la partie principale est un arc orné de médaillons avec haut relief et décoration de rosaces et de perlages; de cet arc tombent guirlandes et pendeloques; entre les guirlandes, de petites feuilles existent déjà; les extrémités de l'arc sont avalées par des makaras (monstres marins) tournés vers le centre et reposant sur des consoles qui ne sont que les terminaisons des colonnettes encadrant la porte.

L'évolution du linteau préangkorien (VIIe-VIIIe siècles; Pl. LXXVI) est marquée par l'envahissement du feuillage : les petites feuilles grandissent entre les guirlandes et dans le haut du linteau; elles se propagent sur l'arc et autour des médaillons qui perdent leur relief central (Pl. LXXVI 2). Les makaras, constants dans la première partie de l'art préangkorien, deviennent très rares ensuite.

L'arc se termine alors, parfois, par une décoration florale, plus souvent par des médaillons semblables à ceux de l'arc. (Pl. LXXVI, 2). Mais le feuillage, encadrant ces médaillons, s'est développé et la partie centrale s'est réduite peu à peu jusqu'à n'être plus qu'un point : le médaillon est alors devenu fleuron. (Pl. LXXVI, 3). Vers ce temps, l'extrémité de l'arc ne repose plus sur la console mais devient un feuillage s'enroulant à l'intérieur d'abord (Pl. LXXVI, Fig. 3), puis à l'extérieur (Fig. 4).

Une certaine diversité se présente dans les linteaux de la dernière partie de l'art préangkorien. L'arc tend à devenir une branche parfois sectionnée par des guirlandes et des pendeloques; mais guirlandes et pendeloques font souvent défaut et, de la branche, tombent alors des feuilles de profil en forme de crosses. Un motif central (fleuron) occupe le milieu de la branche. Le linteau de ce style est particulièrement bas (Pl. LXXVI, 4).

Le linteau à décoration végétale, dont le développement vient d'être indiqué, est le plus employé à l'époque préangkorienne; ce n'est pas le seul. Un linteau à scène existe également dont l'évolution paraît se dessiner. Les plus anciens linteaux de ce genre portent des hauts-reliefs qui semblent d'influence indienne (Pl. LXXX, Fig. 17); les plus récents, où le style khmèr s'affirme, présentent un relief plus bas (Fig. 18). Le développement du feuillage de l'arc surmontant la scène confirme cette évolution. En effet, la scène, dans le linteau préangkorien, ne couvre pas toute la surface à décorer; elle est surmontée de l'arc. L'arc, élément essentiel à cette époque, se retrouve ainsi sous sa forme primitive ou se transformant en branche dans tous les linteaux préangkoriens, qu'ils soient à décoration végétale ou à représentations humaines.

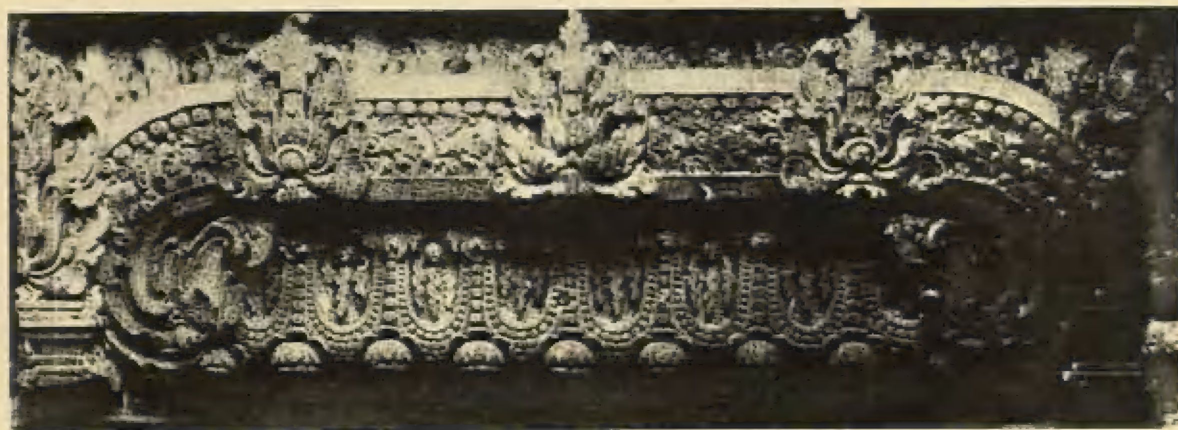
Avec le début de l'art angkorien (IXe siècle) se dévoile un phénomène fréquent dans l'évolution des arts décoratifs et qui se rencontre à plusieurs reprises dans l'histoire de l'art khmèr : c'est un retour en arrière par la copie du passé. Souvent, après une période de pauvreté relative, un art, pour innover, ne se contente pas d'inventer des formes nouvelles; il cherche également des sources d'inspiration dans le passé en remontant au-delà de la période de pauvreté. Ainsi, au début de l'art angkorien (style de Rolùos) réapparaissent, au linteau du Pràsât Daṃrĕi Kràp (802 probablement), les makaras tournés vers l'intérieur, les guirlandes et les pendeloques (Pl. LXXVII, 5). Mais ce linteau ne saurait se confondre avec ceux de la première partie de l'art préangkorien ayant également makaras, guirlandes et pendeloques, car l'arc est changé en branche et, dans la partie inférieure du linteau, des feuilles de profil se détachent sur les anciennes feuilles de face devenues très grandes. Branche et feuilles de profil semblent résulter d'une influence du linteau très bas de la fin de l'art préangkorien, linteau qui paraît presque contemporain du Pràsât Daṃrĕi Kràp ; makaras convergents, guirlandes et pendeloques paraissent être une copie du passé. L'union de ces divers éléments donne un linteau nouveau, très haut et couvert d'une riche décoration, caractères qui se maintiendront pendant un siècle.



1



2



3



4

1. Dambaṅ Dĕk (VIIe siècle?). — 2. Musée de Phnom Penh. Linteau préangkorien.
3. Pr. Kô. Linteau en réemploi (2e partie du style préangkorien). — 4. Vat. Khnāt. (Fin du VIIIe siècle?).



5



6



7



8

5. Pràsàt Damrĕï Kràp. (Prob. 802). — 6. Kôk Pô. (Milieu du IXe siècle).
7. Loleï (893). — 8. Kòḥ Ker. Pràsàt Chèn. (Xe siècle).

Le linteau du IXe siècle (style de Rolùos : Bàkoṅ, Kôk Pô, Bàkô, Lolei, etc.) est peut-être le plus beau linteau de l'art khmèr (PL. LXXVII, Fig. 7); sa décoration riche et pleine de fantaisie semble, tout d'abord, ne pouvoir se réduire à des caractères constants. Cependant, sous cette diversité, apparaît l'union déjà indiquée d'éléments du linteau bas à feuilles en crosse (fin de l'art préangkorien ?) et d'emprunts faits à l'art préangkorien plus ancien (copie du passé) auxquels s'ajoutent des dispositions nouvelles et des détails d'influence javanaise.

Le linteau bas de la fin de l'art préangkorien lègue au linteau de Rolùos le motif central, la branche enroulée vers l'extérieur, les feuilles de profil en forme de crosses et les consoles sur lesquelles repose la branche (FIG. 7).

L'imitation du passé plus lointain ramène une dernière fois des makaras tournés vers l'intérieur et des feuilles de face que les rinceaux de profil cachent presque entièrement (Bàkoṅ). Les guirlandes ont alors définitivement disparu, mais souvent les petites pendeloques demeurent ; absentes dans certains linteaux, elles se rencontrent parfois dans d'autres (FIG. 6) qui sont contemporains et, plus ou moins nombreuses, se maintiennent ainsi irrégulièrement jusqu'à la fin du Xe siècle. Au passé, sont empruntés également de petits personnages, (certains en *añjalimudrâ* FIG. 7), de petites rosaces, etc.

Particularités nouvelles: le linteau est haut, et cette hauteur est augmentée encore par une frise isolée de petits personnages ou de motifs décoratifs, élément transformé de l'art préangkorien (FIG. 7) ; le motif central n'est plus un fleuron, c'est une rosace, un piédestal ou parfois une tête de monstre surmontée fréquemment d'une divinité; la branche, souvent ondulée (FIG. 7), est parfois droite (Bàkô); branches et feuilles en crosse se terminent quelquefois en nâga.

L'influence javanaise qui semble s'accentuer vers le milieu du IXe siècle est caractérisée par le style de la tête de monstre sans mâchoire inférieure analogue au *kâla* javanais, par les têtes de makaras divergentes crachant des perles à l'extrémité de la branche (Goloubew; FIG. 6), par l'apparition du garuda (FIG. 7), par la grande rosace, motif central de certains linteaux de Bàkoṅ, etc. Le feuillage frisé de la dernière partie du style de Rolùos (FIG. 7) est peut-être d'influence chinoise.

Dans la première moitié du Xe siècle, le linteau s'assagit et s'appauvrit. Il est, en général, moins haut. Il se reconnait immédiatement par l'horizontalité de la branche qui vient buter de part et d'autre contre un motif central placé haut, motif qui, le plus souvent, n'est pas une tête de monstre (FIG. 8) Quand la branche s'infléchit, ce n'est que très légèrement. Les consoles sur lesquelles repose la branche disparaissent vers le début du Xe siècle. Ainsi, ce linteau ne saurait être confondu ni avec le linteau postérieur où la branche descend au centre vers le bas du linteau, ni avec le linteau antérieur (Rolùos) plus chargé de petits personnages et de décorations aux feuillages frisés et où les consoles ne font jamais défaut. Les linteaux du Mébŏn oriental d'Angkor (temple consacré en 952) sont un exemple frappant de ce style et conservent encore l'horizontalité de la branche.

Peu après commence une transformation importante qui ira s'accentuant et qui constitue un élément essentiel, semble-t-il, pour dater les monuments. Comme par une loi de pesanteur, le motif central tend à descendre vers la partie inférieure du linteau et la branche s'infléchit vers lui, au centre. Le motif central est plus ou moins bas, souvent dans une position intermédiaire dans la deuxième partie du xe siècle et la première partie du xie siècle environ (Pl. LXXVIII, Fig. 10); plus tard, (à partir de la fin du xie siècle environ) il repose en bas du linteau (Fig. 12 et suiv.). Cette pesanteur constitue, dans l'évolution du linteau khmèr, une loi essentielle et qui paraît sans exception.

Dès Prè Rup, légèrement postérieur, semble-t-il, au Mébõn oriental, l'infléchissement de la branche est fréquent. Le feuillage à deux enroulements contrariés, apparu à la fin du style de Rolùos, lutte alors avec le feuillage à deux enroulements dans le même sens qui triomphera au xie siècle. A Bantāy Srĕi, dans certains linteaux, le motif central est descendu, la branche baissant vers le centre de part et d'autre du motif central et remplaçant les crosses de feuillage accolées du style précédent (Fig. 9 à comp. à la fig. 8). Bantāy Srĕi, avec ses linteaux très divers, marque d'ailleurs une de ces copies du passé dont nous avons parlé et certains linteaux reproduisent presque exactement, Mme G. de Coral Rémusat l'a montré, des linteaux du style de Rolùos.

Au xie siècle la tête de monstre surmontée d'une divinité devient le motif central de beaucoup le plus employé. Cette tête de monstre évolue. Dans la première moitié du siècle, son museau est relativement allongé et une décoration en feuilles remplace la mâchoire inférieure manquante (Fig. 9 et 10). Plus tard, la tête devient large avec une dépression au-dessus de la mâchoire supérieure; la décoration en feuilles disparaît; la mâchoire inférieure est parfois représentée (Fig. 11). Vers cette époque, le motif central (tête de monstre en général) tend à descendre tout en bas du linteau et une certaine monotonie se manifeste dans la composition où figurent des éléments peu nombreux : tête de monstre, divinité, branche et feuillage en crosses (Fig. 11.)

Dans cette même période, le linteau à scènes réapparaît sous une forme nouvelle. La scène n'est plus, comme dans l'art préangkorien, surmontée d'une décoration (arc); elle couvre tout le linteau. La représentation du Barattage de la Mer de Lait est fréquente (Pl. LXXX, Fig. 19). Le style des personnages est celui du Bàphùon : genoux non opposés dans l'effort, vêtements correspondant aux statues et aux reliefs de cette époque. Le linteau à scènes est encore employé à Phīmai au début du xiie siècle (Fig. 20); puis, par opposition avec le tympan qui le surmonte, le linteau reprend sa décoration végétale. En effet, le tympan khmèr avait, depuis le début du xe siècle et, sauf quelques tympans (Bantāy Srĕi, Pràḥ Vihār, etc.) conservé son décor presque entièrement végétal; à partir de l'art d'Angkor Vat, le tympan à scènes prédomine ramenant, jusqu'à la fin de l'art khmèr, pour équilibrer la composition, le linteau à sa décoration végétale. Seuls, gardent les scènes les linteaux non surmontés de tympans (portes intérieures, fenêtres).

Dans la première moitié du XIIe siècle, en opposition avec le linteau monotone du siècle précédent, divers essais sont tentés. On peut distinguer trois formes qui évoluent parallèlement : le type du XIe siècle qui se perpétue, ce même type enrichi et transformé, enfin un type nouveau. Le linteau du XIe siècle avec tête de monstre et branche subsiste presque sans changement (PL. LXXIX, FIG. 13); certains détails de deux grosses pendeloques courtes dont il sera question plus loin permettent en général de distinguer les linteaux sculptés dans la première partie du XIIe siècle des linteaux analogues du siècle précédent. Les linteaux d'apparence si nouvelle du gopura ouest d'Angkor Vat et de Pràḥ Pithu ne sont qu'une forme beaucoup plus riche de ce même linteau: la composition est exactement semblable, mais les feuillages en crosses sont multipliés et de nombreux petits personnages sont surajoutés (FIG. 14; à comparer avec la figure 13, PL. LXXIX). Les véritables linteaux nouveaux sont ceux du temple même d'Angkor Vat, où la branche a disparu. De part et d'autre du motif central, qui demeure au bas du linteau, partent des enroulements de feuillage d'où sortent d'autres feuilles en crosse qui montent (Angkor Vat, Thommanon PL. LXXVIII, FIG. 12) au lieu de descendre de la branche comme dans tous les linteaux à branche jusqu'à ce moment. Vers la même époque, aux extrémités de la mâchoire inférieure des têtes de monstres, apparaissent des crocs dressés (Thommanon, etc. FIG. 12)); ce sont de véritables dents de sagesse car ils poussent tardivement et se maintiennent jusqu'à la fin de l'art khmèr constituant ainsi un précieux élément pour dater les édifices.

Dans le style du Bàyon, le linteau enrichi des gopuras d'Angkor Vat ne se rencontre qu'exceptionnellement; seuls, en général, demeurent, parallèlement, l'ancien linteau à branche sans surcharge et le linteau nouveau sans branche. L'ancien linteau, très employé dans la première partie du style du Bàyon, (Pràḥ Khân d'Angkor, Bantãy Čhmàr, etc.) prend une forme nouvelle qui permet de le distinguer aussitôt : la branche est constamment brisée; les crosses de feuillage descendantes ne s'accrochent plus à la branche; chaque crosse est formée par un élément de la branche qui descend et c'est une branche nouvelle, placée derrière, qui continue la ligne horizontale jusqu'ici constituée par une branche unique (PL. LXXIX, FIG. 15). Le linteau sans branche est également utilisé dans le style du Bàyon, surtout, semble-t-il, dans la seconde partie de ce style où il paraît même parfois être seul employé (Bàyon ?). Les enroulements de la partie inférieure de ce linteau qui, dans le style d'Angkor Vat et dans la première partie du style du Bàyon, étaient presque tous dans le même sens sont alors alternés dans un sens, puis dans le sens contraire (FIG. 16). Notons que cette alternance est déjà apparue vers le début du style du Bàyon dans certains linteaux à rinceaux plats d'un type particulier.

Il a semblé préférable, pour ne pas surcharger cet exposé, de rejeter à sa fin l'examen de modifications qui se présentent fréquemment dans la composition des linteaux en deux points précis formant pendants, à égale distance du centre et des extrémités (premier et troisième quarts). Au milieu du IXe siècle, à Kôk Pô, apparaît à chacun de ces points une séparation de la branche

avec tête de monstre crachant une grosse et longue pendeloque, disposition reprise à Lolei vers la fin du siècle. La première moitié du xe siècle ne paraît pas avoir adopté cette fantaisie qui se retrouve dans les copies du style de Rolùos exécutées à Bantãy Srĕi (deuxième moitié du xe siècle; PL. LXXVIII, FIG. 9) et qui se maintient ensuite souvent, en se transformant, jusqu'à la fin de l'art khmèr. En ces deux points, la tête de monstre disparaît alors presque toujours, remplacée par un petit motif qui, lui-même, se résorbe et, toujours en ces points, les grosses pendeloques subsistent souvent, la branche est parfois interrompue et un motif en hampe apparaît quelquefois (FIG. 10). Là aussi, la pesanteur fait son œuvre: la branche ne s'abaisse pas seulement en sa partie centrale mais presque toujours aussi au premier et au troisième quarts, diminuant ainsi la hauteur des grosses pendeloques qui deviennent très courtes (FIG. 10). Ces grosses et courtes pendeloques demeurent, souvent employées dans la première partie du XIIe siècle (PL. LXXIX, FIG. 13) mais sous une forme nouvelle et ce sont elles qui permettent de distinguer le linteau du XIIe siècle du linteau analogue du siècle précédent. C'est le linteau à deux grosses et courtes pendeloques qui, enrichi, donne naissance aux linteaux si particuliers du gopura principal d'Angkor Vat (FIG. 14). Dans le style du Bàyon, la disposition que nous étudions est encore fréquemment employée mais, la pesanteur s'accentuant, les éléments des branches descendent, aux deux points étudiés, jusqu'au bas du linteau; les grosses et courtes pendeloques disparaissent alors et seule subsiste une coupure avec deux branches opposées, parfois croisées. Cette nouvelle présentation de la disposition étudiée, jointe à la branche constamment brisée, donne de multiples effets dans les linteaux du Pràḥ Khăn d'Angkor par exemple.

En terminant, il convient de rappeler qu'il ne faut pas confondre les deux grandes pendeloques, dont nous venons d'examiner le rôle, avec les petites pendeloques accompagnant les guirlandes du début de l'art khmèr. Ces petites et souvent nombreuses pendeloques accompagnant les guirlandes sont constantes dans la plus grande partie de l'art préangkorien; elles réapparaissent au Pràsàt Daṃrĕi Kràp et figurent dans certains linteaux jusqu'à la fin du xe siècle environ; elles disparaissent alors définitivement. Les deux grosses pendeloques placées aux premier et troisième quarts du linteau n'apparaissent qu'au IXe siècle, sont peu employées au xe et, reprises au XIe, se maintiennent parfois jusqu'au début du style du Bàyon.

Ainsi, par une série de détails, l'évolution du linteau khmèr semble se dégager peu à peu. Ce développement paraît si net qu'il semble maintenant possible, d'après les éléments décoratifs et d'après leur composition, de savoir à quel siècle et même à quelle partie de siècle appartient un linteau déterminé. Certes, des exceptions peuvent se manifester mais, en multipliant les études de ce genre, — et nous terminons, Mme de Coral et moi-même, l'examen de l'évolution de la colonnette, du fronton, du pilastre, etc. — on peut espérer, par des recoupements entre tous ces éléments, parvenir à fixer la position dans l'art khmèr des monuments sans inscription, même des simples tours isolées.

PHILIPPE STERN.



9



10



11

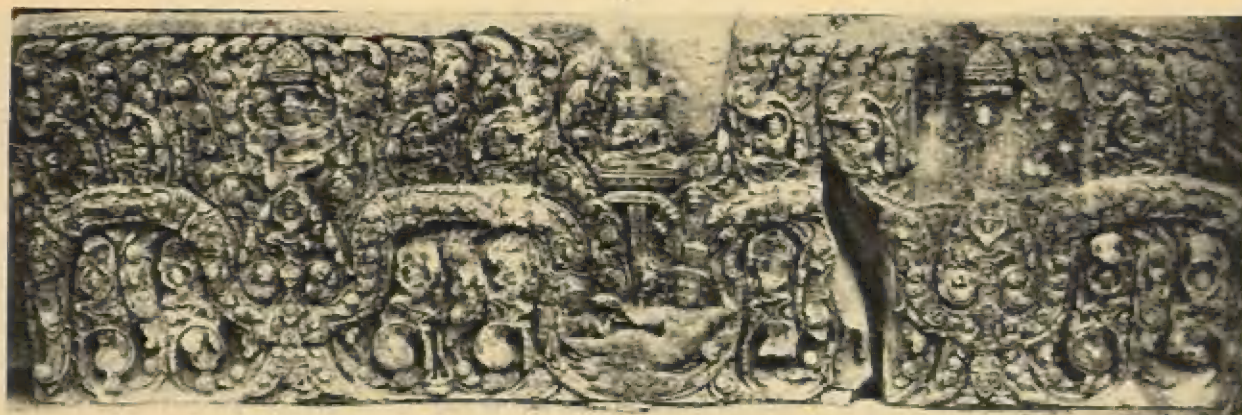


12

9. Bantāy Srĕi (2e moitié du xe siècle). — 10. Enceinte du Palais Royal (vers 1011).



13



14



15



16

13. Prȧḥ Pithu (1re moitié du XIIe siècle). — 14. Prȧḥ Pithu? (Style du gopura ouest d'Angkor Vat) (1re moitié du XIIe siècle).
15. Bantāy Čhmār. (Fin du XIIe siècle). — 16. Bȧyon d'Angkor. (Fin du XIIe ou début du XIIIe siècle).



17



18



19



20

17. Sambor Prei Kŭk. (VIIe siècle). — 18. Musée de Phnom Penh. Linteau préangkorien.

CHRONIQUES

L'activité archéologique dans le Proche-Orient

La Direction de la *Revue des Arts Asiatiques* nous ayant demandé de tracer un tableau d'ensemble des résultats des fouilles exécutées tout récemment dans le Proche-Orient, des rives de la Méditerranée aux montagnes de Perse, nous nous proposons de caractériser rapidement les travaux entrepris et de signaler les résultats les plus importants dès à présent acquis.

Dès la fin de la guerre et l'établissement des mandats, français en Syrie, anglais en Palestine et en Iraq, les recherches archéologiques ont pris un développement qui n'a fait que croître avec les années. La pénétration de régions difficiles s'opérant plus aisément, les expéditions européennes purent s'installer dans des pays autrefois hostiles et inhospitaliers. Un personnel spécialisé et formé dans des écoles archéologiques (pour ce qui concerne les fouilleurs français, celles du Louvre ou de Jérusalem), en possession d'une technique renouvelée de fond en comble, s'est mis à travailler d'une façon beaucoup plus systématique, comprenant mieux la nécessité d'épuiser les sites, pour en extraire non plus seulement des objets de musée, mais encore les civilisations par eux représentées. Ces travaux méthodiques et persévérants s'accompagnèrent de résultats qui dépassaient, et de beaucoup, tout ce qu'on en attendait, non pas simplement si l'on regarde les pièces de choix qui garnissent maintenant les Musées orientaux ou européens, mais en ce sens que l'histoire même s'en trouve absolument renouvelée et qu'un chapitre insoupçonné, celui de la proto-histoire, vient de s'ouvrir sur des horizons inattendus. Proto-histoire avec ses « périodes », dont on démêle assez bien la succession et que l'on situe entre les ve et ive millénaires. Histoire, avec des pages où s'inscrivent les noms des villes ramenées à la lumière, Byblos, Ras-Shamra, Ur, et depuis quelques semaines à peine, Mari. Phéniciens, Sumériens, Sémites, toutes ces populations reprennent une vie nouvelle et cela grâce aux fouilles de ces derniers quinze ans.

MÉSOPOTAMIE

La Mésopotamie, l'Iraq d'aujourd'hui, après la guerre sous mandat anglais, depuis 1932 État indépendant, est on le sait, le pays des deux fleuves, le Tigre et l'Euphrate, qui se rejoignent pour former le Shatt-el-Arab qui se jette dans le Golfe Persique. Du sud au nord, nous distinguerons les régions suivantes : Sumer, Akkad, Assyrie. Cela pour la clarté de l'exposé où nous passons en revue les divers chantiers qui furent en activité peu avant 1933 ou qui l'étaient en 1933.

SUMER. C'est le bas-pays, illustré par des villes nombreuses, en lutte permanente pour gagner l'hégémonie: Eridu, Ur, Lagash, Larsa, Erech, Shuruppak. C'est par excellence, le centre de la civilisation « sumérienne », avec son écriture de type cunéiforme, sa statuaire, son orfèvrerie. Au printemps 1933, trois expéditions étaient au travail : française (à Lagash et à Larsa), allemande (à Erech) et anglo-américaine (à Ur).

Les fouilles de LAGASH *(Tello)* sont françaises dès l'origine. Commencées en 1877 par le vice-consul de France à Basrah, E. de Sarzec, poursuivies en 1903 par le capitaine Cros, elles furent reprises en 1929 par l'abbé de Genouillac. En novembre 1931, nous en recevions la direction et au printemps 1933, nous quittions le site avec la 20ᵉ campagne. Les recherches des deux dernières saisons se portèrent sur un des quartiers de la ville, jusqu'alors assez peu fouillé, dit le « Tell de l'Est ». Elles aboutirent à la découverte d'un hypogée monumental, avec quatre tombeaux aménagés mais malheureusement violés dans l'antiquité. Deux de ces derniers, construits par les descendants du célèbre « patési » Gudéa, étaient ceux de Ur-Ningirsu et de Ug-mé, fils et petit-fils du prince sumérien (vers 2400 av. J.-C.). Plusieurs centaines d'ex-votos (cylindres, figurines, céramique, taureau androcéphale voué « pour la vie de Ur-gar, patési de Lagash »), furent recueillis dans les environs immédiats du monument.

En même temps, cet hypogée ayant été construit dans un quartier archaïque, nous ramassions à profusion des documents de la civilisation dite « prédiluvienne », caractérisée par sa poterie peinte, ses faucilles et ses haches en terre, ses figurines en argile, décorées grossièrement de lignes noires ou bistre. Tous documents rappelant ceux trouvés pour la première fois à *el-Obeid* (aux environs d'Ur) dès 1919, et recueillis sur tous les sites du sud mésopotamien, dès l'instant où l'on a fouillé en profondeur. Ce qui n'empèchait nullement d'ailleurs d'en récolter presque en surface, dans des zones désertées dès la plus haute époque et jamais habitées depuis lors.

Au printemps 1933, nous commencions l'exploration de la ville de LARSA *(Senkereh)*. Autrefois sur les bords de l'Euphrate, Larsa est aujourd'hui loin du fleuve et au milieu des sables. Le climat y est sévère, avec des tempêtes de sable fréquentes et violentes. Visitée en 1833 par l'anglais Loftus, la ville n'avait jamais été fouillée scientifiquement, mais elle fut mise en coupe réglée par des pillards clandestins qui firent les plus grands ravages, au cours de l'été

1931. La concession des recherches ayant été accordée au Musée du Louvre, l'expédition française qui opérait à Tello, se porta sur Senkereh où elle s'installa et entreprit les premiers sondages. Ceux-ci avec cette intention de repérer les principaux quartiers et d'apporter quelques éléments de datation. Nous avons pu situer très exactement le temple du dieu Soleil, Babbar et une partie de son enceinte, le palais du roi Nûr-Adad (2027 av. J.-C.), les habitations contemporaines des rois de la dynastie (2187-1925) et celles d'époque séleucide. Dans ces maisons et dans les tombeaux, furent recueillis des objets en bon état : figurines, cylindres, céramique, bronzes, un gobelet avec décor s'inspirant du culte de la déesse de la fécondité, Ishtar. Dans une école, une centaine de « cahiers d'élèves », en argile mal cuite, laissés pour compte, vinrent compléter notre butin. Le gouvernement iraquien ayant eu l'intention de modifier complètement la loi des Antiquités et plus spécialement les conditions faites aux fouilleurs, l'expédition n'a pas repris l'exploration à l'automne 1933. Dans l'attente du résultat de négociations qui continuent encore, elle s'est bornée à assurer la garde de son chantier et de son campement, de façon à sauvegarder l'avenir.

Une mission allemande explore la ville d'Erech *(Warka)*. Dirigée d'abord par le Dr. J. Jordan, actuellement Directeur des Antiquités d'Iraq, puis par le Dr. Nöldeke, elle est conduite maintenant par le Dr. Heinrich qui commença la 6e campagne dans l'hiver 1933-34. Les fouilles de Warka ont permis, pour la première fois en Mésopotamie, d'avoir toute la succession des civilisations, la dernière étant celle contemporaine des Parthes (260 ap. J.-C.), la première, quelque 25 mètres au-dessous, reposant sur le sol vierge et remontant aux environs de l'an 4000. Ce que les Allemands appelaient *Tiefgrabung*, est devenu un modèle et un objectif pour tous les fouilleurs. Il est peu de sites où l'on n'ait pas cherché, suivant la méthode de Warka, la suite stratigraphique ininterrompue et sans hiatus. Sans y arriver toujours, car parfois au lieu de se recouvrir, les civilisations ont pu se juxtaposer.

Grâce aux observations de Warka, il est maintenant possible de remonter, avec précision au delà de l'an 3000 (av. J.-C.). Six couches de constructions archaïques se superposent : I, bâtiments en briques plano-convexes et en *riemchen*, petites briques, elles aussi plano-convexes (observations de l'hiver 1933-34); II et III, cimetière, avec des objets du type de l'époque dite de Djemdet-Nasr; IV, constructions en « riemchen » plates, avec décorations en mosaïques de cônes et tablettes pictographiques; V, restes d'un grand temple, avec fondations en blocs calcaire; VI, nouvelle construction avec fondations en pierre, décorations en mosaïques de cônes. Ces couches IV-VI caractérisent une époque que l'on appelle désormais celle d'Erech ou d'Uruk et qui se reconnaît à sa céramique à engobe rouge ou gris, poli ou lustré. Enfin, sous la couche VI, la culture dite d'el-Obeid, céramique à peinture géométrique, noire ou bistre sur fond vert-jaune, faucilles en argile, figurines humaines ou animales. On a donc la séquence : époques d'el-Obeid, d'Uruk, de Djemdet-Nasr et de Lagash.

Indépendamment de ces résultats purement scientifiques et qui intéressent au premier chef les spécialistes, les fouilles de Warka ont fait connaître des

objets de grande valeur, spécialement depuis les deux dernières campagnes. On peut citer en particulier un gros morceau de relief en basalte, représentant une scène de chasse; la partie supérieure d'une statuette du roi Lugal-Kisalsi (vers 2900 av. J.-C.); de très beaux vases en pierre avec décor en relief et tout particulièrement les fragments d'un vase en albâtre, ayant intact 1 m. 20 de haut, avec trois registres historiés, inspirés du culte d'Ishtar. Le relief de la chasse et les vases remontent à l'époque de Djemdet-Nasr (entre 3500 et 3200).

L'expédition anglo-américaine (British-Museum et University de Pennsylvanie), sous la direction de M. L. Woolley, a poursuivi après la découverte des fameuses « tombes royales » (1927-28), l'exploration de la ville d'Ur *(el-Mugheir)*, une des plus grandes métropoles sumériennes. Voici, rapidement, le sommaire des principaux résultats. 9e *campagne* (1930-31) : découverte des tombeaux violés des rois Dungi (2260-2220 av. J.-C.) et Bur-Sin; exploration d'un quartier de la ville, contemporain de la dynastie de Larsa (vers 2000 av. J.-C.); palais de Nabonide (VIe siècle). 10e *campagne* (1931-32) : dégagement des tombes d'un « cimetière » daté de la deuxième dynastie d'Ur (5 belles têtes de taureaux en cuivre, un cachet du type pré-hindou); examen minutieux du sommet de la ziqqurat (tour à étages), qui atteste que le monument du VIe siècle différait extrêmement de la construction plus ancienne du XXIIIe siècle; celle-ci reposait d'ailleurs sur une autre, plus archaïque et les constatations faites à Ur (riemchen, mosaïques de cônes) cadrent rigoureusement avec celles de Erech. 11e *campagne* (1932-33) : reprise de l'étude des environs immédiats et des soubassements de la ziqqurat. Il y a superposition d'édifices (sanctuaires), avec terrasses, petites chambres et autels. Toute l'aire sacrée était enfermée dans une enceinte dès Ur-Nammu (XXIIIe siècle) et ce système de construction avait tout à la fois une utilisation religieuse et militaire. Les travaux repris dans la région du « cimetière », ont abouti à la découverte de la nécropole de l'époque de Djemdet-Nasr, dont les tombes ont donné de la céramique peinte, des sceaux et surtout un lot important de vases de pierre. 12e *campagne* (1933-34) : la suite de l'exploration de cette nécropole a abandonné une très grande quantité d'objets et en particulier de vases en pierre, quelques-uns avec décor en relief.

AKKAD. — Le pays d'Akkad se distingue du bas pays plus spécifiquement « sumérien », en ce qu'il fut habité par une population en majorité sémite. Et ce, bien avant Sargon, fondateur de la dynastie d'Akkad (ou d'Agadé) vers 2750 av. J.-C. C'est un des plus beaux résultats de l'archéologie contemporaine que de nous avoir révélé des centres où, dès la fin du IVe millénaire, florissait une civilisation des plus évoluées. Car en dehors de Kish *(el-Oheimir)*, fouillé dès 1912 par l'abbé de Genouillac, tous les sites que nous citerons ont été explorés tout récemment.

Kish (à l'est de Babylone), où la dernière expédition fut celle de M. Ch. Watelin († 1934), n'a jamais abandonné d'objets sensationnels et l'exploration en fut difficile, tant à cause de la dispersion de la ville que de la multiplicité des civilisations qui y sont représentées, depuis l'ère prédiluvienne aux époques parthe et sassanide. Si au cours des saisons précédentes on s'était surtout

préoccupé des couches voisines du sol vierge (en 1929, M. M. Langdon et Watelin annonçaient qu'ils avaient retrouvé les traces du Déluge...), la dernière campagne 1932-33 dégageait des bâtiments sassanides, fournissant de la céramique vernissée, quelques terres cuites et des monnaies des IIIe et IVe siècles après J.-C.

Puisque nous avons parlé plus haut de l'époque dite de *Djemdet-Nasr*, signalons que c'est précisément à 15 milles au N. E. de Kish, qu'une fouille faite en 1925-26 par M. M. Langdon et Mackay, révéla en cet endroit, une civilisation bien caractérisée par une poterie souvent peinte en décor polychrome (rouge, noir) et des tablettes portant des signes semi-pictographiques. La période de Djemdet-Nasr s'insère, après les dernières découvertes, spécialement celles d'Erech et d'Ur, entre l'époque d'Erech (vers 3500) et l'ère de Lagash (Tello), cette dernière appelée aussi « early dynastic » (vers 3000).

Un peu plus au nord et sur les bords du Tigre, deux Missions exploraient il y a quelques années deux sites, l'un sur la rive droite du fleuve, *Tell 'Umair*, l'autre sur la rive gauche, CTÉSIPHON. M. L. Waterman (dernière campagne, 1931-32), croyait pouvoir affirmer que Tell 'Umair n'était autre que SELEUCIE, qui elle-même aurait été construite sur les ruines de la ville sumérienne d'AKSHAK-OPIS. L'expédition germano-américaine dirigée à Ctésiphon par M. Kühnel (1931-32), explora le palais et surtout la ville sassanide, dont elle étudia les maisons et où elle eut la chance de recueillir de magnifiques revêtements avec décor en stuc.

Les travaux les plus sensationnels faits au pays d'Akkad sont sans conteste ceux de l'Institut Oriental de l'Université de Chicago (Directeur : J. H. Breasted), qui sont conduits dans la basse vallée de la Dialah, par M. H. Frankfort, en deux points nommés par les Arabes *Tell Asmar* et *Khafadji*. Des fouilles clandestines fort productives attirèrent l'attention des savants sur cette région et dès l'hiver 1930-31, l'exploration systématique commençait. Celle-ci a, dès à présent, abouti à de brillants résultats. Tell Asmar a pu être identifié avec l'ancienne ville d'ASHNUNNAK et Khafadji, d'après M. Frankfort, serait OPIS.

Le dégagement méthodique du palais d'Ashnunnak a permis de retrouver la liste des rois qui sont compris entre la IIIe dynastie d'Ur (Ur-Nammu) et Hammurabi, roi de Babylone. Mais les deux dernières campagnes ont révélé les couches plus anciennes, d'abord celles contemporaines de Sargon, puis les niveaux présargoniques, avec un palais qui abandonna un riche dépôt de fondation : jarre bourrée de quelque 80 objets en cuivre. A côté du palais, un temple fut découvert, identifié comme étant celui du dieu de la végétation, Abu et qui en recouvrait un autre, plus ancien. C'est en explorant ce dernier, que les fouilleurs mirent la main sur une « favissa » où avaient été entassés les morceaux de douze statues, remontées par eux complètement et qui représentent le dieu de la fertilité, la déesse-mère et des adorants. Ces documents exhumés au cours de l'hiver 1933-34, sont datés d'après M. Frankfort de 3000 av. J.-C. A la suite de nos propres trouvailles faites à Mari, dont nous parlerons plus loin, nous les croyons encore plus anciens d'un ou même deux siècles.

L'exploration de Khafadji n'a pas été moins fructueuse. La campagne 1930-31 avait dégagé une énigmatique muraille ovale, en briques plano-convexes. La suite du dégagement mené très attentivement par l'adjoint de M. Frankfort, M. P. Delougaz, a montré qu'il s'agissait d'un temple sumérien, archaïque, enfermé dans une enceinte ovale, avec une entrée à l'Ouest, flanquée de tours à redans. Malgré les pillages clandestins antérieurs (1928), des pièces de premier ordre ont été recueillies, en particulier un lot de trois statuettes en cuivre, représentant un adorant nu, que supporte un socle à quatre pieds, de très beaux fragments de reliefs, et au cours de la dernière campagne (1933-34), une nouvelle série de statuettes de pierre, hommes et femmes, rivalisant avec celles de Tell Asmar. Ces résultats viennent récompenser un travail méthodique et patient et prouvent une fois de plus que les fouilleurs clandestins, qui ne se préoccupent uniquement que de ravitailler le commerce des antiquaires et qui ont déjà « massacré » tant de sites, ne peuvent pourtant pas les épuiser tout à fait. Heureusement pour les archéologues qui arrivent après eux...

ASSYRIE. — Cette région que nous dénommons ainsi, sans préjuger en quoi ce soit sur son peuplement, est aujourd'hui à l'ordre du jour, puisque c'est le pays du pétrole et que de Kerkuk, un gigantesque pipe-line étend ses deux branches jusqu'à la Méditerranée, aux deux ports de Tripoli (Syrie) et de Haifa. Les découvertes opérées en Basse-Mésopotamie ont amené certains fouilleurs à orienter leurs recherches vers le nord de l'Iraq, de façon à vérifier si la civilisation dont on avait repéré les étapes ou les époques, dans le bas pays, ne se retrouverait pas, identique, à quelques centaines de milles de là, C'est l'objectif des fouilles de Ninive, de Tell Billah, de Tépé Gaura et des dernières en date, d'Arpachijah. Partout on s'est efforcé dans une « Tiefgrabung », de retrouver la suite stratigraphique complète, afin d'avoir des éléments certains de comparaisons. Recherche souvent des plus désintéressée, car les sites n'apparaissaient pas toujours devoir abandonner des objets de grande valeur.

Ninive, sur la rive gauche du Tigre et en face de Mossul, fut, on le sait, exploré par le français Botta (1842) puis par les anglais Layard, Rawlinson et Rassam. Ville de palais aux taureaux ailés, asile d'une bibliothèque, celle d'Assurbanipal, elle semblait avoir abandonné tous ses trésors. De 1929 à 1932, M. Campbell-Thompson a dirigé trois expéditions qui fouillèrent le palais d'Assurbanipal, le temple d'Ishtar et finalement étudièrent les couches archaïques du site. Ce sont ces derniers résultats qui nous intéressent spécialement. Dans un puits profond de 90 pieds, le sol vierge fut atteint, à partir duquel cinq couches appelées « prehistoric period », se superposent et s'échelonnent, d'après le fouilleur, entre 3000 (période V) et 5000 av. J.-C. (période I). Ce qui ne laisse pas que d'être assez troublant, c'est que la période préhistorique V (3000 av. J.-C.) est suivie immédiatement par la « période assyrienne » (1200 av. J.-C.), ce qui fait une solution de continuité de près de deux millénaires ! Ce qu'il faut en tout cas retenir, c'est que la poterie peinte existe dans les couches archaïques, qu'une certaine céramique est proche de celle de Warka et que des empreintes de sceaux (couche V) rappellent celles

des tombes royales d'Ur. La plus belle pièce, magnifique objet de musée, est une tête en cuivre, grandeur nature, représentant un homme barbu, et datée par le fouilleur des environs de 3000 av. J.-C.

A 15 milles au N. E. de Ninive, le Musée de Philadelphie et l'American School of Oriental Research ont entrepris des recherches à *Tell Billah*, dès 1930. La même association obtint aussi la concession de *Tépé Gaura* et les deux fouilles furent placées sous la direction de M. E. Speiser, qui les conduisit jusqu'en 1932, puis fut remplacé par M. Ch. Bache pour la campagne 1932-33.

A *Tell Billah*, M. Speiser distingua sept couches dont il classa très soigneusement la céramique. En partant de la surface, on a : I, assyrien tardif (800-700); II, assyrien moyen (1300-800); III, période des Hurri (1600-1400); IV, période anatolienne (vers 1900) ; V, période early dynastic (2900-2700); VI et VII, période correspondant à l'époque de Djemdet-Nasr (3200-2900). A parcourir les planches où il a noté les formes et les décorations diverses de ses vases, on remarquera que le décor peint des calices de la couche la plus archaïque du Tell (VII), réflète un art très évolué, que l'on peut difficilement rapprocher de spécimens contemporains, pris par exemple dans les poteries de Djemdet-Nasr. Il est aussi une autre constatation, c'est que la période des Hurri a su créer des types très spéciaux, que l'on ne retrouve pas non plus dans le sud.

L'exploration de *Tépé Gaura* a complété les résultats de Tell Billah, et les aurait prolongés si la fouille avait repris dans l'hiver 1933-34. Car les campagnes précédentes avaient déblayé déjà dix couches, les premières, en surface, avec les restes de l'époque du Mitanni, la dernière (10e) ayant donné des tombes avec des objets caractéristiques du temps de Djemdet-Nasr.

Encore plus avant dans le passé, on remonte avec les travaux de M. Mallowan, exécutés pour le compte du British Museum, à *Tell Arpachijah* (6 kms à l'E. de Ninive). Par suite de difficultés avec le gouvernement iraquien, il n'y a eu malheureusement qu'une seule campagne qui dura de février à avril 1933. La fouille amena à cette constatation que dès les couches de surface, on se trouvait en face d'une céramique à rapprocher de celle des plus anciennes couches de Ur, Erech, Lagash, Kish. Dans les strates inférieurs (il y en a 10), la céramique prend un tout autre caractère, et Mallowan y voyait l'indice d'une population différente, peut-être celle des autochtones, chassés plus tard par des envahisseurs arrivant du sud-mésopotamien.

D'un tout autre genre sont les recherches entreprises dans la même région, à *Khorsabad*, par l'Institut Oriental de Chicago. M. Frankfort y succède aux fouilleurs français Botta et Place qui y travaillaient en 1843 et 1852. On a dégagé avec soin le palais de Sargon II (VIIIe siècle), où, dans la salle du trône, on ramassa de nouveaux reliefs. Tout proche, le temple du dieu Nabû fut aussi exploré, qui abandonna des statues divines et un document très précieux : une liste des rois d'Assyrie, donnant 95 noms de dynastes compris entre la deuxième moitié du IIIe millénaire et le VIIIe siècle av. J.-C.

Mentionnons enfin un dernier chantier, celui de *Kakzu*, où une mission

italienne, dirigée par M. Furlani, commença au printemps 1933, l'exploration d'une ville assyrienne.

ASIE MINEURE

Moins nombreux sont les chantiers à signaler comme ayant été en activité en Asie-Mineure. Les Allemands ont repris dans l'automne 1931, les fouilles de *Boghazkeuy*. M. Kurt Bittel qui les dirige et qui menait sa troisième campagne d'août à octobre 1933, a concentré ses efforts sur le côté sud-est de l'Acropole, à l'endroit appelé Büjük-Kale. La fouille dégagea des ouvrages défensifs en briques crues, avec de solides fondations en pierres et tout un système de bastions, de poternes et de tours, donnant une idée impressionnante de la forteresse de type hittite. Un « magasin » où l'on avait déjà trouvé en 1931 et 1932, 1100 tablettes, en contenait encore 2600, en grande partie textes religieux. Parmi les textes historiques, un fragment des annales de Murshilish et 12 morceaux de l'histoire de Shuppiluliuma.

L'Institut Oriental de Chicago a son chantier à *Alishar-Hüyük* où M. M. H. von der Osten et Erich Schmidt dirigèrent plusieurs campagnes, à partir de 1927. Les fouilleurs ont étudié tout spécialement la stratigraphie du site en se basant essentiellement sur la céramique. Longtemps, ils hésitèrent quant à la terminologie à employer, modifiant même parfois l'ordre de succession des périodes. Il semble pourtant que l'on s'accorde maintenant à se représenter ainsi les diverses civilisations. A un établissement néolithique (céramique monochrome, faite à la main, terre grise ou noire, polie) succède l'age du cuivre (céramique polie, rouge, avec finalement un décor peint ou une incrustation blanche). On arrive à l'ancien bronze (céramique des environs de l'an 2000, polychrome et à riche décor) que suit une période de fine céramique monochrome (de 1950 av. J.-C. à la ruine de l'empire hittite). Viennent ensuite les périodes phrygienne et post-phrygienne, avec une céramique à riche décor géométrique et naturaliste.

Le troisième chantier est celui de *Arslantépé*, près de Malatia, où M. L. Delaporte, après une saison à *Has-Hüyük*, dirigea deux campagnes de fouilles, pour le compte du Musée du Louvre (1932-33). Un palais hittite dont le dégagement avait été entrepris, avait donné en 1932, à sa porte nord, des lions en pierre, des bas-reliefs et une statue colossale de roi, inspirée de l'art assyrien.

SYRIE

Les divers sites de Syrie, par où nous entendons les pays sous mandat français, de l'Euphrate à la Méditerranée, ne le cèdent pas en importance à ceux de l'Iraq. L'activité archéologique s'y poursuit, sous la surveillance de M. H. Seyrig, Directeur du service des Antiquités qui, ces dernières années, indépendamment des travaux exécutés directement par ses Services, accorda

de nombreuses concessions de fouilles à des expéditions de nationalités diverses. C'est ainsi que la France a deux sites en cours d'exploration : Ras-Shamra, sur la côte et Tell Hariri, non loin du Moyen-Euphrate, collaborant à l'exploration de Dura-Europos et d'Antioche. L'Institut Oriental s'est installé près d'Antioche, à Tshatal-Hüyük, une mission danoise à Hama. Enfin, le gouvernement libanais poursuit l'exploration méthodique de Djebeil, l'ancienne Byblos.

Allant de l'est à l'ouest, dans la revue des chantiers syriens, nous sommes amené à mentionner tout d'abord celui de *Tell Hariri*. Quand on fera l'histoire des découvertes archéologiques faites fortuitement, Tell Hariri ne sera pas oublié. Son exploration fut en effet décidée à la suite de la trouvaille sur ce site, d'un gros morceau de statue de style « sumérien », par l'officier des Services Spéciaux de la région d'Abu-Kémal, le lieutenant Cabane. Cette statue qui portait une inscription fut immédiatement mise en lieu sûr par l'officier qui la signala à ses chefs. Au vu d'un rapport de M. P. de Rotrou, Inspecteur des Antiquités, le Musée du Louvre, sur l'initiative de M. Dussaud, demanda la concession du site qui lui fut accordée en octobre 1933 par M. Seyrig et une Mission, la nôtre, envoyée quelques semaines plus tard, commençait le travail en décembre. En janvier 1934, nous pouvions annoncer que la ville de Mari, capitale d'un royaume antique, dont la suprématie s'étendit jusqu'au Golfe Persique, venait d'être découverte.

Dès la première campagne et au cours du dégagement d'un temple consacré à la déesse Ishtar, des statuettes déposées en ex-votos, furent ramassées en grand nombre, qui attestent un art extraordinaire, fait à la fois de réalisme et d'élégance raffinée. Ces pièces qui datent des environs de l'an 3000, sont des documents nouveaux à apporter à l'étude de la civilisation dite « sumérienne » et qu'il faudra, à notre sens, appeler plutôt « mésopotamienne », pour mieux rendre compte de sa dispersion et de son développement chez des gens qui n'étaient pas sumériens mais, comme à Mari, sémites.

A un peu plus de trente kilomètres au nord de Tell Hariri, sur la rive droite de l'Euphrate, le site de Dura-Europos *(Salahiyeh)* où des fouilles furent commencées par M. F. Cumont, est actuellement en cours d'exploration par les soins de l'Université américaine de Yale, avec la collaboration de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. M. Cl. Hopkins, qui a succédé à M. Pillet dans la direction des travaux et qu'assiste M. du Mesnil du Buisson, vient de faire toute une série de campagnes des plus fructueuses. Fondée par les Macédoniens vers la fin du IVe siècle av. J.-C., Dura fut détruite par les Sassanides au IIIe siècle ap. J.-C. C'est, grâce aux fouilles, une ville toute entière qui revient à la lumière, avec ses rues, ses magasins, ses maisons, ses monuments et bâtiments publics, mais surtout avec ses sanctuaires. Et ceux-ci sont extrêmement importants par la décoration murale qu'ils ont révélée. On ne saurait ignorer désormais les peintures de la chapelle chrétienne (hiver 1931-32), celles de la grande synagogue (1932-33) et celles du mithreum découvert au cours de la dernière saison (printemps 1934). Tous ces sanctuaires se trouvaient localisés dans le même quartier, au pied du grand rempart et c'est un hasard

heureux qu'ils aient été aussi bien préservés. L'étude de ces fresques qui s'inspirent des récits du Nouveau et de l'Ancien Testament, et pour le mithreum du culte de Mithra, sera tout aussi indispensable aux artistes qu'aux spécialistes de l'histoire des religions.

Entre Alexandrette et Alep, l'Institut Oriental de Chicago s'installait avec le soin qui le caractérise quand il s'agit de donner à ses fouilleurs le maximum de confort et les plus grandes facilités de travail et avec l'espoir de retrouver dans le Tell de *Tshatal-Hüyük*, la ville biblique de CALNEH. Les fouilles qui commencèrent en 1931 aboutiront-elles à ce résultat? Conduites d'abord par M. C. Prost, puis par M. McEwan, elles n'autorisent pour l'instant à aucune conclusion ferme.

A ANTIOCHE, l'Université de Princeton, a entrepris l'exploration de la ville antique. Quand on se rappelle l'importance de cette métropole dans le passé, on saurait attendre beaucoup des travaux qui furent conduits au début par M. Fisher. Les Musées Nationaux de France étaient représentés par M. Lassus. La deuxième campagne se termina en juillet 1933, partie à Antioche, partie à Daphné, où en octobre 1932, M. Prost trouvait la magnifique mosaïque de Yakto datée du Ve siècle ap. J.-C.

A PALMYRE, les Services de la Direction des Antiquités de Syrie, sous la surveillance de M. Seyrig, assisté de l'architecte M. Amy, ont procédé à la consolidation des ruines dont certaines étaient fort menacées — ainsi l'arc triomphal — et ont entrepris le déblaiement du temple de Bêl, encombré, il y a peu d'années encore, par les masures d'un village indigène. Non seulement le sanctuaire a retrouvé sa majestueuse ordonnance mais des bas-reliefs provenant des parties hautes du temple sont apparus sous les déblais. Ces reliefs qui s'inspirent de scènes religieuses (offrandes, procession d'un cheval et d'un chameau, combat contre l'anguipède, sanctuaire d'Aglibol et de Malakbêl, Iarhibol, Aglibol et une déesse) remontent à la construction du temple dont la dédicace est datée de l'an 32 ap. J.-C.

Dans la vallée de l'Oronte dont Barrès célébra les jardins, la ville moderne de HAMA est construite au pied d'un tell énorme dont une mission danoise a commencé l'exploration en 1931. M. H. Ingholt qui en a la direction, espérait pouvoir opérer par un décapage méthodique et extensif. Devant l'épaisseur des couches supérieures, d'époque arabe, il a dû concentrer ses efforts sur une zone plus restreinte. Cela lui a donné des objets hittites (bronzes des IXe-VIIIe siècles) et un sceau sumérien (IIIe millénaire). L'étude très minutieuse de la céramique qui est faite par le savant danois, sera pour les fouilleurs mésopotamiens des plus précieuse, car elle apportera des éléments de comparaison avec les tessons des couches profondes des chantiers iraquiens.

A *Baalbek* ont été menés à bien, par les soins de M. M. F. Anus et Coupel, les travaux de consolidation des six colonnes du grand temple de l'acropole, en même temps que la restauration du monument d'*Hermel*. Sous la surveillance de M. Schlumberger fut aussi démonté puis remonté le mur de façade d'Es-Seraï, dans le petit village de *Qanawat* (Djebel-Druze).

Commencées au printemps 1929, les fouilles de *Ras-Shamra* et de *Minet-el-Beida*, se sont poursuivies chaque année (6e campagne, printemps 1934), sous la direction de M. C. Schaeffer, assisté de M. G. Chenet. En ce point de la côte phénicienne, proche de la petite ville de Lattaquié, une cité ancienne, que l'on croit être UGARIT, a connu au IIe millénaire, la plus grande prospérité. On ne s'en serait guère douté avant les travaux, à l'origine desquels il y a encore une découverte fortuite : un paysan qui défonce, en labourant, une tombe mycénienne... Le butin des cinq premières campagnes est énorme et nous ne saurions l'énumérer ici. On a rarement vu un chantier aussi fructueux, à chacune des saisons.

La nécropole proche du port de la ville (Minet-el-Beida) a fourni des objets en quantité : dépôts votifs comprenant de la céramique en partie importée de Chypre, des bronzes, des vases d'albâtre, des plaquettes en or, des bijoux, des boites à fard en ivoire, des gobelets en porcelaine, avec masque féminin en relief et surtout un magnifique ivoire mycénien, représentant la grande déesse, oublié par les pillards qui violèrent les grands tombeaux en pierre.

La ville (Ras-Shamra), légèrement à l'intérieur des terres était tout aussi riche et son dégagement réservait des surprises : statuettes de bronze plaquées d'or, importées d'Egypte, armes, stèles religieuses, statuettes de divinités en argent, sculptures égyptiennes, patère et coupe en or avec une décoration inspirée de thèmes animaliers, qui est un superbe travail de l'orfévrerie phénicienne. Mais une mention toute spéciale doit être faite de la découverte en cet endroit de textes sémitiques, écrits en caractères alphabétiques dérivés du cunéiforme, textes déchiffrés grâce aux efforts conjugués de Bauer, Dhorme et Virolleaud, qui nous rendent une littérature religieuse phénicienne du IIe millénaire av. J.-C., littérature qui n'est pas sans suggérer de très nombreux rapprochements avec les documents bibliques. L'exploration continue. Trois niveaux ont été reconnus, les deux premiers remontant au IIe millénaire, le troisième correspondant au IIIe millénaire, avec une céramique peinte qui n'est pas sans rappeler celle de l'Iran et des couches profondes de Mésopotamie.

Plus au sud, sur la côte, entre Beyrouth et Tripoli, les recherches se poursuivent sur le site de l'ancienne ville phénicienne, GUEBAL, la BYBLOS des Grecs (aujourd'hui *Djébeil*). Commencées en 1921 par M. P. Montet qui trouva comme on sait le sarcophage d'Ahiram, les fouilles sont menées maintenant par M. Dunand qui « démonte » méthodiquement les installations anciennes. Ce procédé qui est lent, est infaillible car il ne laisse rien à la chance et tôt ou tard, les découvertes se font. Subventionnés par l'état libanais qui se montre généreux, les travaux sont conduits ainsi, de proche en proche. L'aire des sanctuaires, si compliquée à démêler avec ses remaniements successifs, a été explorée jusqu'au sol vierge. Indépendamment des monuments, des objets nombreux sont venus au jour, en particulier des stèles, inscrites de textes phéniciens ou de caractères pseudo-hiéroglyphiques. Tout récemment (été 1934), deux tablettes de bronze, ont été recueillies, qui portent les mêmes caractères où l'on croit pouvoir retrouver les prototypes des signes alphabétiques phéniciens. Il est superflu de souligner l'importance de cette découverte, quand on songe

aux discussions qui mettent aux prises les savants qui étudient l'origine de l'alphabet. Dans l'été 1932, une jarre de fondation du Moyen-Empire fut dégagée, pleine d'un véritable « trésor » : une hache en argent, trois haches en or massif, des poignards en or, quatre statuettes de bronze plaquées d'or. La décoration de ces armes est remarquable et ce sont de très beaux documents de l'orfèvrerie phénicienne du IIe millénaire.

PALESTINE

Les chantiers sont si nombreux en Palestine, que faute de place, nous ne pouvons parler que des plus importants. L'activité archéologique y est en effet toujours très grande et si elle ne s'accompagne pas, la plupart du temps, de la trouvaille d'objets d'un très grand art et capables de rivaliser avec les pièces qui sortent du sol de la Syrie ou de l'Iraq, le zèle des fouilleurs n'en est jamais diminué, car les sociétés ou groupements de mécènes qui financent les expéditions sont avant tout préoccupés de trouver, sur le terrain, l'illustration des textes bibliques, en particulier ceux tirés de l'Ancien Testament. Et sur ce point, ils ne sont pas déçus.

De la période préhistorique aux temps arabes, toutes les civilisations sont représentées et étudiées sur tout le territoire qui s'étend « de Dan à Beer-Sheba », pour reprendre l'expression consacrée, et d'Athlît à Djerash en Transjordanie. C'est ainsi que sur le Yarmuk, Fisher fouilla en 1932 à *el-Hamme*, tandis que sur les bords du lac de Tibériade, le P. Mader explorait la région de *Kh. Minje, el-'Orême, Tabgha*. Dans la région du Carmel, au *ouadi Mughâra*, Miss Garrod découvrait « un nouveau spécimen d'homme fossile », cependant que sur les bords de la Méditerranée, à *Athlit*, M. C. Johns explorait une nécropole phénico-héllénique, de 900 à 300 av. J.-C. Dans la vallée du Jourdain, le P. Mallon menait pour le compte de l'Institut Biblique Pontifical des recherches à *Teleilat Ghassul*, croyant retrouver les villes englouties avec Sodome et Gomorrhe... En Judée, ce sont les chantiers, de *et-Tell* (Aï) où la fouille subventionnée par le baron Ed. de Rothschild, est menée par Madame Krause et M. Yeivin (installation de l'ancien bronze qui prend fin vers 1900 av. J.-C.), de *Tell en-Nasbeh* (Mitspa) dirigé par Badé, de *Tell el-Fûl*, avec M. Albright, de *'Ain-Shems* (Beth-Shemesh) avec M. E. Grant et de *Beth-Zur* avec M. M. Sellers et Albright. A *Beth-Mirsim*, au sud-ouest d'Hébron, M. Albright qui localise là Débir ou Qiryath-Sepher, croit pouvoir retrouver toute la suite des civilisations (14 périodes, étiquetées de J à A), depuis les origines de la ville aux confins des IVe-IIIe millénaires, à sa destruction, au VIe siècle av. J.-C. En Transjordanie, à *Djerash* (Gérasa), l'université américaine de Yale charge M. M. Crowfoot, puis Fisher et Mc Cowan, de déblayer la ville, ce qui amène la découverte de toute une série d'églises (IVe-VIe siècles) et d'une synagogue de même époque.

M. Neuville, chancelier du consulat de France à Jérusalem, a poursuivi

de même ses recherches préhistoriques dans la vallée des Rephaïm (près de Jérusalem), puis dans la région de Nazareth.

Une expédition anglaise dirigée par M. Starkey a commencé l'exploration de *Tell-ed-Duweir* où l'on pense devoir situer la ville antique de LAKISH. Ce chantier qui, dit-on, doit prendre une grande importance était en activité pour une 2e campagne en 1933. Un palais d'époque perse avait déjà été dégagé au sommet du tell. Il ne manquera pas d'intérêt de voir si l'identification proposée sera confirmée par les travaux prochains.

Cependant, cinq chantiers méritent une attention particulière, qui sont, du nord au sud, Beth-Shan, Megiddo, Samarie, Jéricho et Gaza.

BETH-SHAN *(Beisân)* à quelque trente kilomètres du lac de Tibériade, fut fouillé dès 1921 et tint longtemps la grande vedette. Les directeurs successifs, M. M. C. Fisher, Alan Rowe, Fitzgerald, surent conduire les travaux avec une belle méthode, selon les principes du décapage systématique, couche par couche. Temples, palais, organisations défensives, abandonnèrent des pièces remarquables, d'origine ou d'influence égyptienne de l'époque du Nouvel-Empire : statues de Séti Ier, Ramsès II, Ramsès III, stèles, reliefs. La campagne de 1931 avait permis d'atteindre les couches 9 (contemporaine de Thoutmès III, 1501-1447) et 10 (époque des Hyksos). Avec la 10e campagne (automne 1933), l'exploration fut poursuivie plus avant, jusqu'au sol vierge, atteint après 8 nouveaux strates. Une étude très minutieuse de la céramique recueillie permet des rapprochements très suggestifs avec les documents connus par d'autres sites, en particulier Khirbet-Kerak, Mégiddo, Ghassul.

L'Institut Oriental de Chicago opère à MÉGIDDO *(Tell el-Mutesellim)* où il a repris la suite des travaux commencés par Schumacher. M. C. Fisher fut le premier directeur (1924), puis céda la place à M. P. Guy. Le site domine la plaine d'Esdrelon et commande en même temps une des passes du Carmel. Étant donné les mentions fréquentes de cette cité dans les textes égyptiens, spécialement ceux de l'époque de Thoutmès III, on devrait être en droit d'attendre des résultats importants. Jusqu'ici, les pièces sont rares, tout au moins en tant qu'objets de musée et les monuments sont d'assez pauvre apparence. Ne font guère exception que les installations dénommées « écuries de Salomon », qui seraient contemporaines d'un sanctuaire récemment déblayé et que l'on pense dédié à Ishtar (Astarté). La campagne 1933 au cours de laquelle les efforts furent concentrés sur une zone plus restreinte, permit d'atteindre des couches plus archaiques, qui montrent des affinités non seulement avec Beisân, mais encore avec l'Égypte prédynastique et la Mésopotamie. Sous les fameuses « écuries de Salomon » (trouvées en 1927-28), d'autres se sont révélées, plus anciennes, ce qui ne va pas sans augmenter les difficultés d'interprétation et de datation...

Une association composée de l'École Britannique de Jérusalem, de l'Université d'Harvard et de l'Université Juive de Jérusalem, a repris l'exploration de la « colline de SAMARIE » *(Sébastiyeh)* au printemps 1931, fouillée de 1908 à 1910 par l'Université d'Harvard. M. M. Crowfoot, Lake et Sukenik, dirigent

les recherches. Celles-ci ont porté sur cinq points de la colline, recherchant l'extension des palais d'Omri et d'Achab, déjà connus par les premiers travaux de M. M. Reisner et Fisher et dégageant les abords du temple et la zone comprise entre le village indigène et la « basilique ». La plus belle découverte est celle d'ivoires (IXe-VIIIe siècle av. J.-C.) que l'on a rapprochés immédiatement de ceux provenant des fouilles de la Mission Thureau-Dangin, à Arslan-Tash, dans la Syrie du nord, en 1928. La campagne 1933 (3e depuis la reprise) a prouvé que, contrairement à ce qu'on avait cru jusqu'ici, la ville d'Omri avait été précédée sur le site par des installations du Bronze I (2500-2000 av. J.-C.). Signalons aussi une construction d'époque israélite, la plus belle, dit-on, de cette date, visible en Palestine.

Dans la vallée du Jourdain et au nord de la Mer Morte, le professeur Garstang s'est efforcé d'éclaircir tous les problèmes posés par les fameuses murailles de JERICHO *(Er-Riha)*. Les explorateurs précédents, Sellin et Watzinger avaient changé plusieurs fois d'avis et les conclusions de Garstang, appuyées sur des travaux plus complets, sont loin d'avoir recueilli une approbation unanime. D'après le fouilleur anglais, la ville existait au temps de l'ancien bronze (vers 2500 av. J.-C.), protégée par un simple mur de briques plates. Entre 2000 et 1800, la cité s'agrandit et se fortifie solidement avec un rempart, de briques encore, mais très épais. Ensuite, pour Jéricho, c'est la grande prospérité, celle qu'elle pouvait avoir au moment des Hyksos (1800-1600). Le système fortifié s'est perfectionné et la muraille a maintenant un parapet sur un glacis en pierre. Cette ville est pourtant détruite radicalement par les Égyptiens, et pourquoi pas lorsqu'ils poursuivaient les Hyksos ? Quatrième étape dans la vie de la cité : elle est reconstruite, entourée d'un double mur de briques (1600-1400), qui finalement s'écroule. Tremblement de terre, feu violent, on ne sait pas trop, mais c'est à cet événement que font allusion les récits du livre de Josué. En dehors de la ville, une nécropole, allant du Moyen-Bronze (2000 av. J.-C.) à l'époque romaine, fut découverte qui abandonna une céramique particulièrement abondante.

Les dates indiquées ci-dessus, nous l'avons dit, sont contestées. En particulier les dernières, celles qui fixent la destruction des remparts mentionnés dans la Bible. Les accepter, c'est en effet placer l'Exode au milieu du XVe siècle. C'est pourquoi le P. Vincent par exemple, les rabaisse de deux siècles, la sortie d'Égypte se plaçant pour lui au milieu du XIIIe siècle av. J.-.C.

Un vétéran de l'archéologie orientale, Sir Flinders Petrie, a commencé en 1930 des fouilles pour retrouver l'ancienne GAZA, au lieu-dit, *Tell el-Ajjul*. La ville existait dès l'âge du cuivre (vers 3500 av. J.-C.), mais vers 3000, un peuple arrive du nord qui s'installe et construit un palais. Cinq siècles plus tard, les Égyptiens élèvent un nouveau palais. Avec tous ces matériaux, les Hyksos édifieront une forteresse. Peu après Thoutmès III (1501-1447), la cité est désertée. Au cours de sa quatrième campagne, Sir F. Petrie a, de loin, obtenu les meilleurs résultats, recueillant un très riche butin : 150 objets en or, plus de 500 scarabées, 200 poids. Bijoux, amulettes, cylindres, poignards, le

complètent et lui donnent la plus grande variété. De petites plaquettes en or, représentant schématiquement une déesse, on rapproche tout aussitôt des exemplaires similaires ramassés à Minet-el-Beida. Les poignards rappellent aussi bien ceux du Caucase que ceux qui sont sortis du Luristan. On ne saurait trop étudier comparativement les résultats de chantiers même très éloignés et la méthode comparative, si on ne l'affaiblit pas par des conclusions ou des généralisations trop hatives, ne peut qu'accélérer notre connaissance de l'antiquité.

Celle-ci, en dix ans, a fait des progrès que nul ne songe désormais à contester. Toute la science historique s'en trouve absolument renouvelée. Dans cette terre inconnue, les explorateurs s'avancent et sous la pioche des fouilleurs, les civilisations millénaires s'animent à nouveau. On les croyait mortes. Elles n'étaient qu'endormies.

André Parrot.

COMPTES RENDUS

BIBLIOGRAPHIE

Jean Yves Claeys, *L'Archéologie du Siam*. Un volume in-8°, 88 p., 65 pl., 60 fr. Tirage à part du *BEFEO*, XXXI, nos 3-4, pp. 361 à 448). *— Hanoï 1931, et Éditions d'Art et d'Histoire, Paris.

C'est un nouvel apport à la documentation archéologique du Siam que M. Claeys s'est proposé de mettre à la disposition des savants. Il semble avoir pleinement atteint son but; le texte, précieux surtout du point de vue architectural, est complété par de nombreuses photographies, des plans, des dessins et une carte. Cet ouvrage étant la relation du voyage de M. Claeys au Siam, l'itinéraire qu'il a suivi en forme le plan; par suite il ne tient compte de la succession chronologique des monuments. C'est donc la description des sites archéologiques échelonnés suivant une ligne sud-nord que l'on pourrait tirer à travers le Siam actuel : Péninsule malaise, vallée du Ménam, Laos occidental.

Ces trois contrées forment les divisions même du livre, elles sont précédées d'une introduction dans laquelle on distingue deux parties. Dans la première (pp. 1 à 5) sont rappelés l'historique des études et le rôle du Service Archéologique siamois. La seconde résume brièvement l'histoire et l'art du Siam dans le but de faciliter au lecteur la compréhension des pages suivantes. Malheureusement, on ne peut accorder à cet exposé le rôle de guide que son auteur lui réservait ; par leur manque de précision et de clarté, ces pages n'offrent pas la préparation rêvée pour les non-initiés.

Après l'introduction, nous abordons la première partie du livre avec la Péninsule malaise : Năk'ōn Çrī Th'ămmârât, C'ăiya, P'ĕc'ăbŭri, Ràtbŭri.

A C'ăiya (Jaiyă), le Wăt P'ră Th'ăt (p. 18, note 2) et le Wăt Kēu présentent un mode d'appareillage de briques dont les éléments sont soudés par une couche de colle horizontale défrayant de toute pression les joints verticaux qui, par suite, sont beaucoup plus précaires : c'est pour cette raison que ces monuments se lézardent verticalement avec facilité. Cette méthode s'apparente au mode employé à Pô Nagar de Nhatrang (Čampa). On peut également constater les affinités que M. Claeys signale entre le Siam ancien et le Čampa, dans la pose assise, genoux écartés, des sculptures de P'ră Păṭhŏm et des statues čames; dans l'analogie de leurs coiffures, et peut-être aussi dans la comparaison entre le type « négroïde » de Dvāravatī et le visage lippu de Đông-du'o'ng (cf. Mme de Coral-Rémusat, *Le problème de la chronologie čame*, in *BCAI*, 1931-33).

La seconde partie du volume est consacrée à la vallée du Ménam. M. Claeys étudie successivement P'ră Păṭhŏm et ses vestiges bouddhiques (p. 35); Ayŭth'ya (pp. 36 et 37). Lŏp'bŭri (pp. 38 à 41) dont le Wăt S'ŏk présente un dispositif spécial des matériaux : « dans l'appareil de la construction des tympans, des rangées de briques jointoyées avec un ciment visible et épais alternent avec des lits de blocs de latérite » (p. 41).

En étudiant P'ĭṣṇŭlok, M. Claeys esquisse une très intéressante évolution du plan architectural (p. 44); il est regrettable qu'il ne nous en donne que les extrêmes, en opposant le plan homogène de P'ĭṣṇŭlok à celui, hétérogène, de Ràtbŭri. L'examen de Săvank'ălŏk (pp. 50 à 52), puis de Sŭkhŏt'ăi (pp. 54 à 60), lieu de fusion de l'architecture khmère et des apports thai venus du Nord, terminent la seconde partie.

Le troisième chapitre relate la dernière étape de M. Claeys au Siam : le Laos occidental ou provinces siamoises du nord-

* Nous adoptons ici la pagination du tirage à part.

est. L'itinéraire de ce voyage est scindé en deux phases : P'āyān, C'ieng Rai, C'ieng Sên; puis redescendant vers le sud Lampāng Lămp'un, C'ieng Māī.

A Lămp'un, le Wăt Kukut (pp. 69 à 75) est minutieusement décrit, ses soixante Buddhas seraient du style de Dvāravatī simplifié, selon M. Claeys et du style de Dvāravatī II suivant, M. P. Dupont (*BCAI*, 1931-33 «Les écoles »).

La conclusion de l'ouvrage de M. Claeys est empruntée à M. Coedès. D'après ces deux savants, c'est une « révolution » et non une « évolution » que l'art siamois a subi à partir du XIIIe siècle. A notre avis, il serait plus exact de dire que l'art siamois est la synthèse d'apports divers assimilés progressivement par le génie thai du XIIIe siècle à nos jours.

En résumé, ce sont d'heureuses suggestions que nous soumet M. Claeys dans la partie artistique de son livre : telles par exemple, la similitude des caractéristiques du Nord et de celles du Sud comparaison entre la sculpture de Ligor et celle de C'ieng S'èn, présence de maquettes de monuments à Ligor et à Lămp'un [Wăt Măhāth'ăt], possibilité d'influences indiennes venues par voie de mer (Ceylan, Péninsule malaise, Lămp'un [Wăt Kukut]) et d'apports indiens venus par les pistes terrestres de Birmanie et empruntant le circuit Bodh-Gaya-Pagan.

C'ieng Māī [Wăt Cĕt Yôt] (p. 81). Du point de vue matériel il se dégage de cette étude l'absolue nécessité d'une plus grande expansion du Service Archéologique siamois et de missions plus fréquentes et moins rapides. Enfin, signalons tout particulièrement les nombreux passages consacrés à l'architecture : seul l'examen attentif d'un spécialiste pouvait leur donner cet intérêt.

Claudie MARCEL-DUBOIS.

Alfred SALMONY, *Sino-Siberian Art in the Collection of C. T. Loo.* XLIV planches, 119 pages, 1 carte hors texte. C. T. Loo, Paris, 1933.

Ce livre est avant tout un superbe recueil de planches, mais dans le catalogue qui le précède M. Alfred Salmony a tiré le meilleur parti des connaissances qu'on lui savait posséder sur l'ensemble de l'art eurasiatique. Il commence par substituer à l'imprécision convenable jusqu'à présent un nom : « Sino-Sibérien » et des caractérisations qui peuvent ajouter à sa fortune.

L'ouvrage débute par quelques pages résumant toutes nos connaissances archéologiques et historiques sur la Chine et les steppes asiatiques, et, indépendamment de la partie consacrée au catalogue, cette introduction nous paraît devoir être recommandée pour sa valeur propre.

Il y a dans les chapitres IV et V des pages précieuses par leur clarté sur des sujets fort obscurs, puisqu'il s'agit de ces masses barbares en contact avec la Chine et à propos desquelles il est difficile de ne pas se tromper.

M. Willy Baruch y apporte à propos de la langue et l'écriture des Si Hia et des K'i-tan son excellente collaboration.

Les chapitres suivants étudient la majeure partie des pièces de la collection Loo qui, en tout, comprend à peu près 340 numéros. M. Salmony groupe d'abord en objets d'origine scythe et objets d'origine sarmate les pièces trouvées sur les frontières chinoises, puis fait dans les derniers chapitres des remarques sur les objets provenant de la Russie Orientale, de Minoussinsk ou de lieux inconnus assurément situés dans les steppes; ces derniers portent la marque d'une nette influence chinoise ou sont influencés par l'art des peuples du Nord-Asie et offrent un caractère chamanistique tardif. Les plus belles pièces de la collection Loo sont parmi celles que M. Salmony fait dériver des Scythes et Sarmates et pour quelques-unes on ne peut guère hésiter à prononcer le mot de chef-d'œuvre, tant patine, fonte et dessin s'unissent en un ensemble d'une beauté parfaite.

Apport assez rare pour un ouvrage de ce genre, il y a une grande carte hors-texte de l'Eurasie où les noms sont peut-être un peu trop parcimonieusement distribués.

Si l'on fait abstraction de beaucoup de dates trop précises à notre avis, et dont abuse M. Salmony emporté par son excès de confiance en l'évolution des techniques, si l'on fait la part des passages de son texte devenus moins clairs dans la traduction anglaise et si l'on néglige une bien gênante disposition des renvois bibliographiques qui oblige à de multiples reports, on se trouve en face d'un livre excellent en beaucoup de points et où la maîtrise du sujet que l'on sent chez son auteur donne le maximum de clarté à des choses qui n'en ont pas encore beaucoup.

PAUL LÉVY.

Gladys A. REICHARD, *Melanesian Design. A Study of Style in Wood and Tortoiseshell carving.* Deux volumes in-4° reliés, 50 shillings. — Humphrey Milford et Columbia University Press, 1933.

Les spécialistes de l'art d'Extrême-Orient commencent à soupçonner tout ce que l'Océanie recèle de traditions, de formules artistiques, de traits de mentalité qui furent autrefois proprement asiatiques mais qui, sur le continent, ont été presque oblitérés par d'autres influences venues de l'intérieur; tout l'ouvrage sur l'art mélanésien et polynésien est donc par avance le bienvenu. Le manuscrit que Mme C. Willowdean Handy devait faire paraître en France *(L'Art des îles Marquises)* a malheureusement été repris par l'auteur; il était, surtout au point de vue qui nous intéresse, autrement substantiel que les deux volumes de Miss Reichard. Le tome II ne contient que des planches; elles sont bonnes, mais ne reproduisent que deux ou trois espèces d'objets, principalement des coupes en bois et des *kapkaps* (ornements de coiffure en écaille ajourée); il existe sûrement bien d'autres formes d'art mélanésien. La raison de ce choix restreint est expliquée dans l'introduction (tome I); les partis-pris avoués par l'auteur, ses raisonnements d'une logique bizarre, ne laissent pas que d'être assez inquiétants.

Elle commence par déclarer que « style et procédé varient d'une île à l'autre, et qu'on peut mieux les étudier dans les musées que sur place; que des objets « choisis » dans une localité donnée pourront être pris comme types du style de cette localité, et qu'on en déduira les principes artistiques de la Mélanésie en général. On ne peut tracer de limite entre la pure décoration et la décoration des objets utilitaires... la pirogue, objet éminemment utilitaire, est intimement unie à diverses phases de la vie sociale religieuse et esthétique; les maisons peuvent exprimer l'idéal esthétique du groupe... Mais comme il faut faire un choix : 1) les objets devront être beaux à mon point de vue; 2) ils devront être répartis sur une aire assez vaste; 3) il faut qu'il y ait chevauchement (*? overlapping)* dans la présence des objets choisis dans une aire donnée (?); 4) l'art [choisi pour mon travail] doit être aussi dégagé que possible de tout symbolisme, de tout sens religieux, qui ne saurait nous être accessible qu'après avoir interrogé les indigènes... », etc.

Le texte proprement dit est analytique à l'excès; l'utilité de dresser une table de mensuration de 110 écuelles de même sorte nous échappe complètement; et donner des bons points à l'indigène selon qu'il a plus ou moins bien équilibré sa composition, plus ou moins exactement espacé ses motifs, c'est passer à côté du sujet. L'auteur semble avoir étudié surtout les objets conservés dans les musées ethnographiques de Berlin et de Hambourg; nous lui devons de la reconnaissance de nous les avoir révélés. Il y a notamment des coupes à quatre pieds, à anses spirales ajourées, extrêmement belles. Les planches manquent complètement de légendes et la table des planches, vraiment trop sommaire et cabalistique, ressemble à une table de logarithmes.

Florence Ayscough, *Travels of a Chinese Poet, Tu Fu, Guest of Rivers and Lakes.* Illustr. d'après les eaux fortes de Lucille Douglass, une carte. Un vol., 350 pp., rel. 21 shillings. — Jonathan Cape, 30 Bedford Square, Londres, 1934.

C'est la seconde et dernière partie d'un travail de longue haleine : l'autobiographie de Tou Fou (712-770) d'après ses poèmes qui sont ici traduits non pas dans leur totalité, mais cependant au nombre de plusieurs centaines. Le premier volume, que nous n'avons pas reçu, a été l'objet de longs commentaires dans la plupart des revues orientalistes. Les maniérismes de Mme Ayscough exaspèrent un grand nombre de ses lecteurs; on les lui pardonne en raison des qualités d'ensemble d'une œuvre qui est personnelle, vivante, sensible au dernier point. De plus le zèle et la bonne foi de la traductrice éclatent à chaque ligne; si on la soupçonne d'y avoir mis du sien, une table de concordance permet de retrouver le texte de chaque morceau.

Il serait superflu de discuter sur les difficultés de sa tâche : avouons plutôt notre humble reconnaissance pour un effort si hardi. Mais dans l'ensemble nous avons l'impression que Mme Ayscough traduit trop; elle a renoncé à appeler « Cultivateur de Bambous » son lettré chinois M. Nong Tchou, mais elle persiste à nous donner le sens littéral de chaque nom propre, de chaque périphrase même tout à fait usuelle; si on soumettait au même traitement une phrase française très banale, le résultat serait effarant et ne serait certes pas une traduction.

C'est aussi un excès de scrupule qui conduit Mme Ayscough à un langage toujours « télégraphique », parfois un peu obscur ou même cacophonique ; mais le plus souvent elle obtient au contraire des effets étonnamment frais et directs, et plus on feuillette le volume, plus on est captivé par la poésie franche qui en déborde, par quelque chose d'intime, de simple, de toujours actuel et d'éternellement jeune, qui se rencontre dans l'ancienne littérature chinoise bien plus souvent qu'on ne le croit communément.

J. B.



TRAVAUX ARCHÉOLOGIQUES DANS LE PROCHE-ORIENT.

Table des matières du tome VIII (1934)

I. — ARTICLES

PROCHE-ORIENT ET ART ISLAMIQUE

INDOCHINE

CHINE ET JAPON

II. — CARTES

III. — NÉCROLOGIE

IV. — COMPTES RENDUS

PROCHE-ORIENT; ART ISLAMIQUE

AFGHANISTAN

INDE

INDONÉSIE ET INDOCHINE

CHINE

JAPON



Imprimerie Sainte Catherine, 51, rue du Tram, Bruges, (Belgique).